OVIDIU DRIMBA

Istoria literaturii universale

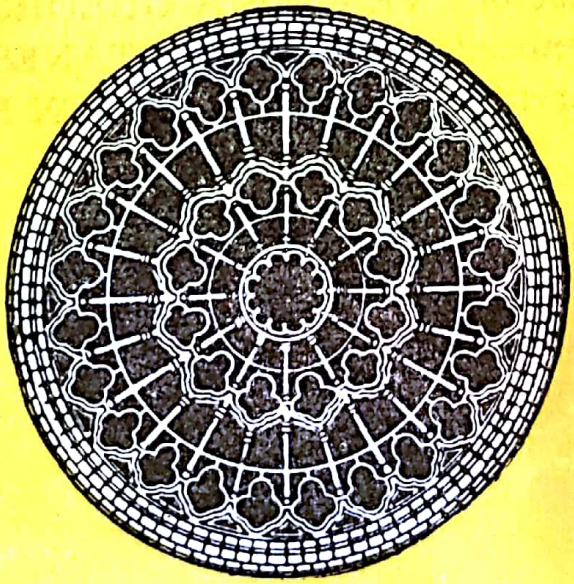
vol. III

EDITURA
DIDACTICĂ
ȘI PEDAGOGICĂ
BUCUREȘTI
1971

OVIDIU DRIMBA

Istoria literaturii universale

III



EDITURA
DIDACTICĂ
ŞI PEDAGOGICĂ
BUCUREŞTI
1971

Scanned with OKEN Scanner

REALISMUL

Scanned with OKEN Scanner

★ *Realismul* ★

1
PRELIMINARII. ÎMPREJURĂRI ISTORICE
2
AMBIANȚA IDEOLOGICĂ ȘI CULTURALĂ
3
TEORIA REALISMULUI ÎN FORMULA LUI BALZAC
4
TEORETICIANUL CHAMPFLEURY
5
REALISMUL ÎN ACCEPTAREA LUI FLAUBERT

Preliminarii. Împrejurări istorice 1

Nici privit ca un curent literar constituit, nici considerat ca metodă diferențiată de creație, realismul francez (deci realismul dintr-o țară în care a luat mai amplă, mai variată, și mai „clasică" dezvoltare) nu trebuie văzut ca un fenomen ulterior din punct de vedere cronologic romantismului. Pentru că, de pildă, realistul scriitor Stendhal avea nouăspreze ani cînd se naște romanticul — inițiator și șef de școală — Victor Hugo (care, apoi, va mai produce literatură romantică încă timp de treizeci și cinci de ani după ce gigantul realismului, Balzac, își încheiase activitatea). *Gobseck* apare în anul „*bătăliei lui Hernani*" (1830), momentul oficial al nașterii romantismului. Anul următor aduce nu numai succesul unor prestigioase opere romantice, ca *Marion Delorme, Notre-Dame de Paris* sau *Frunze de toamnă,* ci și al monumentalului roman realist *Roșu și Negru. Moș Goriot* apare (1834) cu un an înainte de capodopera teatrului romantic *Chatterton,* sau de *Cîntecele amurgului,* și cu doi ani înainte de *Noptile* lui Musset. Anul în care apar *Reculegerile* lui Lamartine (1839) este și anul apariției *Mănăstirii din Parma,* iar anul următor, al nuvelei *Colomba,* a lui Prosper Mérimée, ca și al *Razelor și umbrelor,* al lui Hugo. Și exemplele s-ar putea înmulți.

Pe de altă parte, nu e mai puțin adevărat că după 1850 mișcarea romantică din Franța începe să se stingă, supraviețuind doar prin V. Hugo, ceea ce duce la concluzia că romantismul se plasează în spațiul de timp al primei jumătăți a sec. al XIX-lea. Dar, tot în același spațiu de timp se consumă și activitatea unor mari scriitori realiști, ca Stendhal, Balzac și Mérimée.

Scanned with OKEN Scanner

Este vorba deci de o simultaneitate a celor două curente, situație care explică atît faptul că majoritatea marilor scriitori realiști și-au făcut debutul sub zodia romantismului, cît și frecventele reminiscențe sau influențe romantice ulterioare, evidente în operele lor.

Între anii 1789—1870 istoria Franței înregistrează — pe plan politic, social și cultural — evenimente și fenomene de fundamentale consecințe, necunoscute în această epocă de nici o altă țară, și ale căror repercusiuni s-au resimțit în întreaga Europă. După 1830, contrastele din viața socială și politică continuă să devină din ce în ce mai profunde, iar conflictele mai puternice. După 1830, impetuoasa dezvoltare a economiei capitaliste (cu toate urmările și în planul raporturilor sociale, al vieții politice, și în cel ideologic) duce la prăbușirea iluziilor social-utopice, umanitariste, sentimentale, ale romanticilor, determinînd — la scriitorii dotați cu un spirit lucid, obiectiv și practic — o atitudine mai sceptică, mai critică și un mai ascuțit simț al realității.

Ambianța ideologică și culturală

Au mai concurat la aceasta și alți factori, care au eliminat iluzionismul și sentimentalismul romantic, favorizînd în schimb generalizarea progresivă a unei optici realiste.

Astfel au fost : raționalismul gîndirii economice din lucrările (de mare prestigiu) economiștilor A. Smith, Ricardo sau St. Mill ; progresul științelor istorice și al celor exacte, fapt care a dus la acea tendință generală de „științifizare" a gîndirii, perfect ilustrată de pozitivismul filozofic al lui Aug. Comte ; un simț politic realist — și adeseori amar — determinat de recentele experiențe ale unor revoluții eșuate. Au contribuit de asemenea la acest proces de clarificare a viziunii analizele științifice ale faptelor contemporane de primordială importanță făcute de K. Marx și Fr. Engels în operele lor, filozofia materialistă a lui Feuerbach, determinismul istoric al lui H. Taine etc.

Dar în afara acestor factori, care au creat în rîndurile publicului cititor anumite moduri, idei, preferințe, gusturi, iar pe scriitori i-au împins spre studiul atent al realității vremii și al mecanismelor psihologice și sociale, trebuie să mai notăm și rolul jurnalismului.

Pe de o parte, ziarele, care se înmulțesc considerabil, captivînd un public imens, dezvoltă interesul pentru faptul cotidian, de actualitate, pentru întîmplări mărunte și eroi anonimi, pe care apoi publicul cititor ar

dori să-i întîlnească și în operele literare ale scriitorilor vremii. Pe de altă parte, ziarele caută și reușesc să-i atragă pe scriitori în calitate de colaboratori. Balzac, E. Sue, Al. Dumas-tatăl — ca să-i amintim doar pe cei mai mari — își publică romanele în foileton. Evident, genul foiletonului îi împinge adeseori pe scriitori spre extravaganțe, neglijențe, concesii subliterare ; în același timp însă le forțează atenția spre faptul mărunt, cotidian și contemporan. Această nouă literatură creează un public cititor incomparabil mai numeros decît în epoca precedentă. Totodată, în operele literare crește — în raport cu cerințele publicului — atenția acordată socialului. „Începînd din 1830 devine o regulă să judeci o operă literară în raporturile sale cu probleme de actualitate politică și socială". Acestea se consideră acum a fi determinante pentru formarea și evoluția caracterului eroilor, deveniți interesanți tocmai pentru că le implică. „Acest concept sociologic despre om este descoperirea pe care au făcut-o romancierii din generația 1830" (H. Hauser).

Ca mișcare literară conștientă de sine, organizată, avînd un sentiment de grup (și în plus întrebuințînd pentru prima dată termenul de „realism"), realismul se afirmă în jurul anului 1850, concomitent cu mișcarea „boemei", a proletariatului artistic, al cărui maestru recunoscut era Courbet, pictorul care în pînzele sale, adresîndu-se unui public popular, reprezenta figurile de oameni simpli și scene cotidiene din viața celor săraci și umili. Alți pictori îl urmează în această tendință : Millet face apoteoza muncii manuale, Daumier îl caricaturizează pe burghezul conservator, iar peisajele lui Corot apar ostentativ ca o antiteză a vieții elegante citadine. Termenul „realism" este aplicat pentru prima dată nu literaturii, ci acestei picturi, iar teoreticianul Champfleury va afirma că realismul nu este altceva decît arta democrației. De asemenea, Courbet declară într-o scrisoare : „Eu nu sînt numai un socialist, ci și un democrat și un republican, un partizan al revoluției și în primul rînd un realist".

Asemenea pictorilor realiști, nici scriitorii realiști nu-și ascund implicațiile politice ale artei lor și își declară sentimentele democratice care îi animă, ceea ce face ca, după 1850, bibliotecile publice să fie controlate, iar cărțile neștampilate de prefectură să nu poată fi vîndute. Pentru atacurile sau aluziile lor la adresa unor instituții, scriitorii sînt acuzați de „imoralitate", interogați, anchetați, citați în justiție (cum a fost cazul lui Champfleury, Baudelaire, Flaubert, frații Goncourt etc.). La Proces, procurorul îi aduce lui Baudelaire grava învinuire de „realism" ! Realismul este considerat deci o literatură subversivă, o manifestare periculoasă a spiritului de opoziție contra regimului, „un cap al hidrei socialiste" (cf. Hauser).

Scanned with OKEN Scanner

3

Teoria realismului în formula lui Balzac

Termenul de „realism" — apărut deci tîrziu şi nu aplicat literaturii, ci în pictură şi, cu secole înainte (într-o accepţie diametral opusă), în filozofie — nu poate fi definit cu exactitate. „Conceptul de realism este din nefericire elastic şi vag", remarcă un estetician contemporan de prestigiu (Ernst Fischer). Însuşi Champfleury recunoştea : „Cuvîntul *realism* este unul din acei termeni echivoci care se pretează la tot felul de întrebuinţări". Aceasta, cu atît mai mult cu cît nici n-a existat o lucrare teoretică cu caracter de program, de manifest, care să fie general acceptată de o grupare şi care să se impună cu autoritatea respectivă publicului ; ceea ce nu înseamnă însă că, aplicat concret la creaţia literară corespunzătoare din secolul trecut, nu se pot sesiza sensurile termenului „realism", dacă le căutăm în accepţiile pe care i le-au dat un teoretician şi doi mari creatori (cf. Ph. van Tieghem).

Pentru Balzac, noua literatură trebuie în primul rînd să facă apel la utilizarea largă a detaliilor, care însă, spre deosebire de modul romanticilor, *„vor fi împrumutate realităţii contemporane, nu istoriei, nu imaginaţiei"*.

Scriitorul va căuta aceste detalii nu în lumea mascată în veşmintele convenţiilor, a înaltei societăţi, ci în cea a oamenilor de rînd şi a justiţiei, în care el va găsi *„întreg comicul şi tragicul epocii noastre"*. Evident, se cere scriitorului nu numai observaţie atentă, ci şi un spirit intuitiv acut, spre a pătrunde dincolo de detaliu, în lumea morală a individului observat. Această literatură realistă va fi o literatură energică şi francă, excluzînd *„melancoliile languroase"* şi *„exagerările colorate"* romantice.

Din observarea şi descrierea societăţii contemporane, scriitorul va desprinde anumite legi (căci scriitorul trebuie să fie, într-un fel, şi un om de ştiinţă, şi un filozof), dintre care mai întîi legea potrivit căreia omul este un produs al societăţii, al mediului său. În felul acesta, scriitorul va face şi o adevărată *„istorie a moravurilor"*, devenind un filozof şi un istoric al civilizaţiei epocii sale.

Aceasta însă îl obligă să nu se limiteze la descrierea faptelor, ci să caute să descifreze şi să arate cauzele care produc respectivele efecte, *„principiile naturale"* care stau la baza vieţii contemporane. Întrucît viaţa e constituită *„din infinite împrejurări mărunte"*, scriitorul trebuie să ştie să aleagă pe cele care, prin consecinţele ce le produc, vor constitui elementele *„dramei"* (căci, în fond, orice roman este o dramă, în concepţia lui Balzac).

Scanned with OKEN Scanner

Din opera astfel constituită se va degaja și o concluzie de ordin moral, care însă nu va trebui de loc să fie formulată didacticist, ci va rezulta în mod firesc dintr-un efect de contrast : prezentarea răului conține implicit și un îndemn la o comportare pozitiv-morală.

Teoreticianul Champfleury

4

Realismul în literatură capătă conștiință de sine o dată cu „scandalul" provocat de pictura lui Courbet (iar ambianța partizanilor săi este atît de sugestiv descrisă de H. Murger în *„Scene din viața de boemă"*). Sprijinită de revistele *„Le Réalisme"* și *„Revue de Paris"*, mișcarea își găsește numele și doctrina datorită unui scriitor minor, romancierul Jules Husson Champfleury, care și-a adunat apoi articolele în culegerea intitulată *„Realismul"* (1857).

Încă din 1843 Champfleury condamna *„romanescul idilic și pueril"*, locvacitatea și didacticismul, imaginația excesivă și neverosimilitatea romanului romantic. Dimpotrivă, romancierul realist va trebui să studieze exteriorul individului, cadrul său de viață, să transcrie pur și simplu aceste date fără a interveni subiectiv în narațiune, să scrie cu o totală sinceritate și simplitate ; căci arta sa trebuie *„să aspire a deveni expresia banalității cotidiene"*.

Studiind atent moravurile contemporane, căutînd documente inedite în mediile cele mai diverse, romancierul realist trebuie să-și propună a reda, cu deplină imparțialitate, *„omul de azi în civilizația modernă"*, și, înainte de toate, omul obișnuit din straturile sociale modeste, căruia de altminteri trebuie să-i adreseze scrierile sale : *Adevăratul public este cel al cărții de douăzeci de centime"*.

Realismul în accepția lui Flaubert

5

Voluminoasa *„Corespondență"* a lui G. Flaubert conține și numeroase idei originale asupra condiției romanului realist, observații care contribuie substanțial la completarea unei estetici a realismului.

Flaubert începe prin a denunța romanul care caută cu orice preț să susțină o teză (socială, politică, morală, religioasă etc.). Tendențiozitatea ostentativă — deci atitudinea care transformă mijlocul în scop — vulgarizează arta. Grija supremă a scriitorului trebuie să rămînă calitatea artistică

Scanned with OKEN Scanner

a construcției, a formei, a expresiei. Dar, prin aceasta, scriitorul va atinge și un ideal moral : căci frumosul artistic este spiritualmente și util, prin urmare moral.

Romancierul realist va urmări deci să devină un scriitor-artist ; ceea ce nu înseamnă că el trebuie să rămînă doar la cultivarea exclusiv a formei. „Fond" și „formă" sînt, pentru Flaubert, *„două cuvinte lipsite de sens. Nu există cugetări frumoase fără o formă frumoasă, și invers"*. Așadar, „expresie frumoasă" înseamnă pentru Flaubert nu numai elaborare stilistică îngrijită, ci și construcția internă echilibrată a operei, proporționarea perfectă a părților, armonia și reliefarea lor, arta tranziției de la o parte la alta.

Scriitorul trebuie să evite a se lăsa influențat de emoțiile personale. Impasibilitatea este un principiu fundamental al realismului. Redarea realității urmează să fie adevărată și exactă. Scriitorul să-și păstreze imparțialitatea, obiectivitatea, seninătatea unui judecător sau a unui om de știință ; el poate cîștiga aceste calități numai disprețuind „inspirația" și exercitîndu-și permanent un lucid autocontrol.

Un alt principiu fundamental rămîne, și pentru Flaubert, cel al observației, al observării individului văzut ca un exponent al unui grup uman — căci *„arta nu este făcută să zugrăvească excepții"*. În felul acesta, „Flaubert a căutat să propună un ideal original, constituit din unirea a două tendințe pînă la el contradictorii : scrupulele realistului și gustul artistului pur" (Ph. van Tieghem).

Scanned with OKEN Scanner

✶ *Realismul francez* ✶

1
MOMENTUL DE TRANZIȚIE : GEORGE SAND
2
ROMANUL ENERGIEI : STENDHAL
3
FLAUBERT ȘI „IMPERSONALITATEA" ÎN ARTĂ
4
NUVELA LUI PROSPER MÉRIMÉE
5
MAUPASSANT, SCRIITORUL EPOCII 1870—90

Momentul de tranziție : George Sand

În istoria realismului francez, prima etapă o ocupă George Sand (1804—76). Prima etapă, mai precis : o etapă de tranziție, întrucît pe scriitoare o mai leagă de mișcarea romantică atît unele procedee literare, cît și structura sa temperamentală. George Sand și-a definit teoria asupra romanului în acești termeni : *„Idealizarea sentimentului care formează subiectul, lăsînd pe seama artei povestitorului grija de a plasa subiectul în condiții și într-un cadru de realitate"*.

Această frază definește însuși scrisul romancierei.

George Sand (pe numele ei adevărat Aurore Dupin), care a trăit în centrul mișcării literare a timpului, a scris vreo sută de volume. Această bogată producție se repartizează, din punctul de vedere al temei, în trei categorii principale (a patra cuprinzînd opere ce se rezumă să cultive exclusiv elementul romanesc).

Primei categorii îi aparțin romane care au ca temă iubirea pasională. Reprezentativ în acest sens este primul său roman, *Indiana* (1831). Titlul romanului este dat de numele tinerei creole care suferă tirania unui soț mai bătrîn, pînă cînd se îndrăgostește de un frumos dar frivol tînăr ; acesta însă o părăsește, căsătorindu-se și lăsînd-o pe Indiana în culmea disperării, cînd, un prieten din copilărie, mărturisindu-i dragostea, o va salva. Indiana se va căsători cu el, căci între timp soțul tiran moare. Romanul, scris în plin romantism, celebrează atotputernicia iubirii, care reprezintă prin esență o valoare morală supremă, și ca atare este superioară tuturor convențiilor sociale. Important pentru evoluția ideilor literare este faptul că scriitoarea dezbate problema situației femeii în societatea burgheză,

Scanned with OKEN Scanner

afirmîndu-se ca o luptătoare — deşi pe un ton moderat — pentru egalitatea în drepturi a femeii. Într-un anumit fel şi limitînd-o la motive de ordin intelectual — spiritual, tema fusese tratată şi de D-na de Staël (în romanele *Corina* şi *Delfina*). Dar George Sand (desigur că şi sub influenţa socialiştilor utopici francezi) ajunge la concluzia că problema situaţiei femeii nu poate fi redusă la planul vieţii familiale, şi că rezolvarea acestei probleme este în funcţie de rezolvarea problemelor principale ale societăţii întregi.

A doua categorie cuprinde romane inspirate din viaţa ţăranilor. Dintre acestea, mai cunoscut este *Balta Dracului* (1846). Este povestea unui ţăran rămas văduv cu doi copii, pornind — însoţit de servitoarea sa — spre un sat vecin să se însoare cu o văduvă bogată. Devotamentul pe care îl arată însă servitoarea faţă de copii îl face să renunţe la bogata văduvă şi să se căsătorească cu servitoarea lui. Interesul manifestat de scriitoare faţă de lumea şi viaţa ţăranilor este însă alterat de faptul că aceştia sînt dotaţi de romancieră cu idealizat de pure şi de naive reacţii sentimentale, fie în faţa naturii, fie în faţa iubirii.

Stările de lucruri şi atmosfera de idei din preajma anului revoluţionar 1848 au atras atenţia scriitoarei şi asupra mişcărilor muncitoreşti. Remarcabil pentru critica sa socială este romanul *Păcatul domnului Anton* (1847). De altfel, George Sand participă activ la lupta ideologică din 1848, scriind două *Scrisori către popor,* fără ca vederile sale democratice să fie prea clare sau hotărîte şi fără să depăşească mult limitele unui umanitarism destul de vag. De menţionat totuşi că George Sand a fost printre foarte puţinii scriitori francezi care au trecut de partea republicanilor de stînga.

Celei de a treia categorii a operelor sale îi aparţine şi romanul *Morarul din Angibault* (1845). Chiar şi numai o succintă expunere a subiectului este edificatoare pentru concepţia şi stilul scriitoarei. O baroană văduvă iubeşte un tînăr cu idei socialiste, care ezită însă în faţa bogăţiei baroanei, căci, conform principiului enunţat de socialismul utopic, „proprietate înseamnă furt". În realitate, baroana, aproape ruinată, trebuie să-şi vîndă pe un preţ mic pămîntul rămas, unui bogătaş al satului, cu condiţia ca acesta să-şi dea fata unui tînăr morar sărac. Rămasă acum fără moşie şi eliberată de prejudecăţi aristocratice, baroana s-ar putea căsători cu iubitul ei. Dar un incendiu o ruinează complet ; o va salva de la mizerie morarul recunoscător — reprezentantul sentimentelor nobile ale poporului simplu.

Cu toate aceste reminiscenţe romantice, George Sand aduce în scrisul său suficiente elemente spre a putea fi considerată ca o scriitoare de tranziţie spre realism.

Scanned with OKEN Scanner

Desigur că Belinski exagera calificînd-o drept „primul talent din întreaga lume scriitoricească a timpului nostru", cuvinte scrise în 1846, deci cînd Balzac îşi publicase capodoperele, iar Stendhal murise de patru ani (!). Dar, în acelaşi timp, însuşi criticul rus îi releva utopismul şi tendinţa de romantizare a realităţii. Romanele sale însă aduc şi mult adevăr : adevăr în caractere — mai ales cele ale ţăranilor — şi în nuanţările sentimentelor ; adevăr în zugrăvirea moravurilor (şi, în acest punct, obiceiurile ţăranilor deţinînd primul loc) ; adevăr în descrierea scenelor de natură, observată în sine însăşi, în valorile ei plastice, iar nu ca un romantic pretext sentimental ; adevăr, în fine, în limbajul simplu, natural, spontan (uneori chiar atît de spontan încît frizează facilitatea verbală).

Romanul energiei : Stendhal

Deşi este primul reprezentant — cronologic vorbind — al realismului francez, Stendhal are o metodă mult mai fermă şi mai consecventă decît George Sand. Are 6 ani cînd izbucneşte Revoluţia franceză, participă la campaniile lui Napoleon, iar la prăbuşirea acestuia Stendhal are vîrsta de 32 de ani. Aderenţe romantice se mai pot descifra uneori în scrisul său — fapt explicabil într-o perioadă cînd mişcarea romantică este în plină efloreşcenţă. Dar şi semnificaţia şi valorile realiste ale scrisului său trebuie cu atît mai mult apreciate, cu cît apar în această ambianţă contemporană romantică.

Henri Beyle (1783—1842), rămas pentru posteritate cunoscut sub pseudonimul „Stendhal", s-a manifestat încă din copilărie împotriva atmosferei din familia şi oraşul său : ca republican, ca materialist şi ateu, ca discipol al enciclopediştilor, ca un „intelectual curios şi cercetător, rece şi lucid, stabilind raporturi între faptele observate, construind ipoteze şi explicări" (T. Vianu). Analist minuţios, Stendhal este în acelaşi timp mare admirator al elanului activ, însăşi biografia sa arătîndu-l ca un om de acţiune. Intră în cadrele armatei napoleoniene, participă la campaniile din Italia, Germania, Austria şi Rusia. O dată cu Restauraţia (regim care va deschide drum larg ascensiunii burgheziei capitaliste, dar care totodată va restaura şi puterea bisericii), Stendhal se stabileşte la Milano. Apoi va funcţiona doisprezece ani în calitate de consul pe lîngă Statul papal (în tot timpul şederii sale în Italia fiind urmărit şi supravegheat ca un element periculos de poliţia austriacă), iar la moarte i se gravează pe piatra de mormînt inscripţia pe care singur şi-o compusese : „Arrigo Beyle, Milanese".

Scanned with OKEN Scanner

O anumită critică obișnuiește să-l prezinte pe Stendhal ca pe un egoist, un om vanitos și de un superficial hedonism, un obsedat de mitul napoleonian și avînd un cult al „energiei" concepute ca o valoare în sine, suficientă sie-și. În realitate, Stendhal este un om al timpului său, timp căruia operele lui caută să-i dea un răspuns. Republican convins, el rămîne un dușman al instituției monarhice (chiar dacă începutul domniei lui Ludovic Filip îl induce un moment în eroare), este impresionat de mizeria muncitorilor din Lyon, critică sistemul abuziv al impozitelor, denunță aspru (în romanul *Lucien Leuwen)* corupția politicianistă și afacerismul marilor financiari din timpul domniei „regelui burghez", iar pe Napoleon nu-l admiră decît în ipostaza de apărător al principiilor republicane și de erou al voinței, omul care a știut să îngenuncheze atîtea monarhii europene, focare ale reacțiunii.

Asemenea idei politice, în mod curajos și repetat declarate, i-au cauzat adeseori neplăceri și persecuții din partea cercurilor reacționare. În strînsă legătură cu acestea sînt și ideile sale literare.

Stendhal aduce în literatură un spirit militant, considerînd — ca scriitorii „veacului luminilor" — că arta este un fenomen social și o eficace armă ideologică. Ca atare, scriitorul subliniază necesitatea integrării în societate ; *„Eu nu însemn nimic dacă acționez singur"*, recunoaște el. Scriitorul trebuie să reflecte în opera sa schimbările din societate, iar valoarea lui e în raport direct cu rolul său activ în procesul de transformare a vieții timpului său. Atașat de interesele maselor, Stendhal declară categoric : *„Eu nu scriu pentru oameni cu bani și cu decorații"*. Altădată, atitudinea sa democratică se exprimă cu evidentă nuanță de mîndrie : *„Nu voi plăcea niciodată oamenilor care au șaizeci de mii de franci rentă"*.

Plasată în această perspectivă ideologică, opera lui Stendhal își recapătă adevăratele sale sensuri.

În afara unor scrieri despre pictura italiană sau despre viața unor compozitori și a altora cu caracter eseistic, publicistic sau turistic, Stendhal rămîne în literatura universală autorul romanelor *Roșu și Negru* (1831), *Mănăstirea din Parma* (1839), *Lucien Leuwen* (neterminat, apărut postum), precum și al unor povestiri reunite sub titlul de *Cronici italiene*.

Romanul *Roșu și Negru* este istoria lui Julien Sorel, fiu de țăran, ajuns preceptor în casa domnului de Renal. Umilința îndurată în casa părintească, continuată acum, ca și mai tîrziu, cînd se vede în poziția de subaltern din cauza originii sociale, îi declanșează toate resorturile ambiției, imaginației și dorinței de a parveni cu orice preț. O face pe doamna de Renal să se îndrăgostească de el ; apoi, după ce va trebui să părăsească casa și va deveni secretarul marchizului de La Mole, va proceda la fel cu fiica marchizului. Cînd intervine doamna de Renal stricîndu-i toate planurile, o împușcă. Condamnat la moarte, Julien urcă pe eșafod, curajos.

Scanned with OKEN Scanner

Mai degrabă decît istoria unei parveniri ratate, *Roşu şi Negru* este romanul unei energii, al cărei cult este caracteristic pentru întreaga concepţie de viaţă a lui Stendhal. Ea dă sens însăşi vieţii : *„A trăi înseamnă a simţi că trăieşti, înseamnă a încerca senzaţii puternice“* — scrie romancierul. Nimic nu este mai deplorabil pentru individ şi pentru societate decît stagnarea, inerţia, vegetarea. De aceea scriitorul se simţea atît de atras de Italia : pentru că temperamentul meridional se manifestă mai spontan, mai tumultuos, mai pasional. Şi de aceea s-a simţit de asemenea atras Stendhal de acele pasionante exemplare de energie — oamenii Renaşterii — care devin sistematic eroii *Cronicilor italiene*. În Franţa, viaţa mondenă şi mentalitatea aristocratică, la fel de altminteri ca şi cea a marii burghezii, distrug acest esenţial resort al fiinţei umane, care este energia. În schimb — scrie Stendhal — *„pasiunile desfăşoară o energie teribilă în mica burghezie, printre tinerii . . . pe care lipsa oricărei averi îi obligă să muncească şi îi fac să lupte cu adevăratele nevoi . . . Ei păstrează energia voinţei. Este probabil că toţi marii oameni vor ieşi de aici înainte din această clasă socială“*.

Un asemenea om care *„desfăşoară o energie teribilă“* este şi fiul de ţăran Julien Sorel. Nu este o figură de arivist ordinar, de felul ariviştilor lui Balzac — caracteristici pentru epoca următoare, a domniei „regelui burghez“, — ci un om ambiţios, frumos, dotat cu multă voinţă şi inteligenţă. Este o figură prin care parcă Stendhal dă un răspuns problemei tineretului, căruia i se spunea că numai pe baza calităţilor personale poate ajunge la o situaţie socială superioară, dar în realitate această situaţie este rezervată tinerilor care au protectori sau bani, încît celor care trăiesc în „lipsa oricăror averi“ nu le rămîne decît să lupte curajos, tenace, dispreţuind prejudecăţile, considerînd prejudecăţi chiar şi normele de moralitate. Cu astfel de calităţi, ei ar putea învinge ; dar jandarmul ordinei sociale stabilite veghează şi tinerii de genul lui Julien termină pe eşafod. În felul acesta, *Roşu şi Negru* devine un tablou al Franţei Restauraţiei. Sub Imperiu, Julien Sorel ar fi putut parveni îmbrăcînd uniforma roşie a armatei ; sub Restauraţie, nu se poate parveni decît prin biserică — de aceea el îmbracă sutana neagră ; aceasta este explicaţia obişnuită dată titlului cărţii. (Recent, un critic a dat o altă interpretare, în definitiv plauzibilă : *„roşu* este simbolul eroismului revoluţionar, al sentimentelor puternice, al elanurilor înalte, al pasiunii ; *negru* este simbolul reacţiunii, care a triumfat în epoca restauraţiei“.)

Preocuparea permanentă a romancierului este deci studiul energiei, concepute ca o pasiune a voinţei şi a acţiunii. (În acest sens s-a putut spune despre E. Hemingway că este „un Stendhal al zilelor noastre“.) Preocuparea însă nu rămîne abstractă : căci această pasiune nu este cultivată

Scanned with OKEN Scanner

gratuit, pentru valoarea ei morală intrinsecă, iar eroii o desfășoară împinși de anumite cauze, personale și sociale, pe care scriitorul le scoate în evidență. O varietate de caractere și de stări sociale sînt înfățișate de romancier în legătură strînsă cu această calitate morală. Aderențe romantice se mai manifestă, totuși, și la Stendhal. Este evidentă, de pildă, nota individualistă (luînd uneori chiar forme anarhice) a acestor caractere. Apoi, atenția lui este reținută în primul rînd de „matematica inimii" — cum se exprima Stendhal, care mai adăuga : *„Mi-e silă de descrierea materială"* ; *„Nu reținînd decît ceea ce e zugrăvire a inimii omenești"*. Declarațiile acestea sînt însă infirmate de operă : eroul apare viu, dar și cadrul său apare tot atît de viu. Și aici, scriitorul s-a conformat definiției pe care el însuși a formulat-o : *„Un roman este o oglindă pe care o plimbi de-a lungul unui drum"*.

A doua capodoperă stendhaliană *„Mănăstirea din Parma"* (1839) reeditează în forme diferite tema din *Roșu și Negru*. De astădată, părăsind mediul burghezo-aristocratic francez (*„care iubește mai presus de orice banul și nu comite de loc păcate din ură sau din iubire"*) pentru mediul italian (unde oamenii *„sînt sinceri, cumsecade, spun ce gîndesc"*, și unde *„sărăcia nu este un lucru de rîs"*, cum scrie în prefața romanului), Stendhal va zugrăvi în opera sa o Italie pasionată, trăind sub despotismul austriac la fel ca pe timpul lui Lodovico Sforza sau Cesare Borgia. Imaginea este în mod vizibil creată spre a fi opusă platitudinii și ipocriziei moravurilor franceze din timpul Restaurației și din perioada Monarhiei din Iulie.

Acțiunea este plasată în mediul curții din Parma, în mijlocul intrigilor a două partide. Ducesa de Sanseverina îl susține pe nepotul său Fabricio del Donge, pe care-l iubește, care a participat la bătălia de la Waterloo (descrierea respectivă a rămas celebră), și care e candidat la postul de arhiepiscop. Partidul advers însă izbutește să facă să fie arestat, și în timp ce ducesa se zbate să-l salveze, Fabricio se îndrăgostește de Clelia, fiica guvernatorului închisorii. Evadează, e pe cale de a fi otrăvit, este salvat de Clelia — care trebuie însă să se mărite cu un altul. După ani, cînd Clelia moare, Fabricio — ajuns celebru în lumea eclesiastică — se retrage în mănăstirea din Parma.

Stufos și puțin confuz sub raportul construcției („*A face un plan mă îngheață*", mărturisea Stendhal), romanul *Mănăstirea din Parma* a fost cartea la care Stendhal a lucrat cu mai multă pasiune. Este aci un tablou de multă precizie și finețe al Italiei de după căderea lui Napoleon, cu patimile, cu intrigile și cu tirania specifice curților din micile principate, un complex de împrejurări mai rafinat, mai dificil decît în Franța și care în

Scanned with OKEN Scanner

consecință solicită eroului mai multă abilitate și energie spre a-și putea realiza visul. Eroul principal îl reeditează pe cel din prima capodoperă, dar Fabricio este un Julien mai potolit și mai puțin interesat. Aceasta arată încă o dată realista metodă stendhaliană în construcția personajelor, ale căror caractere capătă din partea mediului lor — familial sau social — anumite reflexe sau modificări, totul contribuind să le facă mai complicate, mai problematice decît personajele lui Balzac.

Realismul scriitorului se manifestă și în felul în care pregătește, explică, observă în detalii și justifică psihologic numeroasele motive care intervin și care erau utilizate cu predilecție de romantici (răpiri, conspirații, evadări etc.), în mod superficial prezentate, și pentru a obține doar efecte de pitoresc, de surpriză sau de ordin sentimental. Antiromantic se manifestă Stendhal și prin claritatea și simplitatea stilului. *„În timp ce compuneam „Mănăstirea“* — îi mărturisește el lui Balzac — *citeam în fiecare dimineață două sau trei pagini din codul civil, pentru ca să fiu tot timpul firesc în exprimare. Nu vreau să-l fascinez pe cititor prin mijloace factice. Nu vreau decît o regulă : să fiu clar“*.

Stendhal reprezintă un moment important în evoluția ideilor literare ale timpului său. El a avut un puternic sentiment al noului și al ireversibilității istoriei, al libertății și al dezvoltării armonioase a aptitudinilor omului. Romancier atras în principal de analiza psihologică, el nu rămîne însă exclusiv la studiul caracterelor. Romancier al voinței pasionale, el consideră că pasiunea nu exclude luciditatea și nu este în contradicție cu rațiunea. Și, într-adevăr, farmecul personajelor stendhaliene provine și din acel dualism care îi face în același timp oameni de acțiune și contemplativi, energici, dar și idealiști deziluzionați ; spirite aventuroase dar și iubind singurătatea, visarea, amintirile ; suferind, în sfîrșit, o scindare interioară care, în anumite momente, îi fac să recurgă la dorința de clarificare prin „monologul interior“ — tehnică literară surprinzătoare pentru acea epocă !

În eseul critic *Racine și Shakespeare* (1823), Stendhal îl preferă pe scriitorul englez ca exponent al adevărului și ideii de libertate împotriva dogmatismului și convenționalismului „regulilor“. În același sens consideră el și romantismul. Contemporan cu mișcarea romantică, Stendhal este primul realist francez. Contemporanii nu l-au apreciat. Hugo l-a disprețuit, lui Vigny îi era dezagreabil, Musset l-a neglijat. Primul care i-a dedicat un studiu lung și entuziast, prezentîndu-l ca pe un maestru al romanului, a fost Balzac, pentru care *Mănăstirea din Parma* era *„o capodoperă a literaturii de idei“*. De atunci, drumul gloriei lui Stendhal a mers ascendent, în patria sa ca și în străinătate. În 1901, Tolstoi califică marile

Scanned with OKEN Scanner

romane stendhaliene drept *„două capodopere incomparabile"* și adaugă referindu-se la a doua : *„Pentru tot ce știu în materie de război, primul meu maestru este Stendhal"*.

(În acest punct al evoluției — cronologice și logice — a realismului francez se introduce momentul lui Balzac, căruia însă îi vom dedica un capitol special.)

Flaubert și „impersonalitatea" în artă

Cu **Gustave Flaubert** (1821—1880) metoda realistă atinge un punct neîntrecut în literatura franceză, sub raportul fermității și consecvenței. Faptul este cu atît mai remarcabil, cu cît rezultatul acesta este „cîștigat", căci imaginația sa pasionată, sensibilitatea sa puternică și gustul de pitoresc indică mai degrabă un temperament romantic. Dar scriitorul demonstrează o excepțională stăpînire a pornirilor sale temperamentale și o rară voință de atașare la realitatea obiectivă. Începînd cu acest imperativ și terminînd cu grija față de elaborarea stilistică, Flaubert oferă un exemplu de exigență față de sine foarte rar întîlnit la un asemenea grad în întreaga istorie a literaturii universale.

Fiu al unui medic din Rouen, el își întrerupe studiile juridice, renunțînd pentru totdeauna la orice carieră practică și dedicîndu-se exclusiv literaturii. Cu excepția a două călătorii mai lungi și a unei discrete vieți sentimentale, biografia sa nu înregistrează alte date semnificative decît cele în legătură cu elaborarea operelor sale. O teribilă boală nervoasă intervenită de timpuriu a contribuit în bună parte să-l determine să se condamne singur la o viață de perpetuă și strictă recluziune, acolo pe mica lui proprietate de lîngă Rouen.

O candidă pasiune erotică de adolescență îi ocazionează paginile a trei cărți cu caracter autobiografic, scrise înainte de vîrsta de douăzeci și patru de ani. Dar o pasiune de o cu totul altă natură — o pasiune pentru opera lui Goethe — îi sugerează planul de a realiza un fel de *Faust II*. Și, în același stil romantic oratoric de pînă acum, scrie *Ispitirea sfîntului Anton* (refăcută complet în 1874) — amplă suită de tablouri și fapte, de viziuni extraordinare și simbolice, un fel de dramă în același timp filozofică și burlescă, în care eroul este supus tuturor tentațiilor cărnii și spiritului.

Imaginația luxuriantă și stilul exuberant al acestei opere îi fac pe prietenii săi intimi să-i sugereze un domeniu de inspirație exact opus ; cu alte cuvinte : să dramatizeze, să observe, eventual să ironizeze faptele banale ale vieții reale. Și iată-l pe Flaubert, la treizeci de ani, oprindu-și atenția asupra unui fenomen social, caracteristic pentru acel timp : ambiția ari-

Scanned with OKEN Scanner

vismului. Într-adevăr, fenomenul este tipic, acum cînd, în timpul lui Ludovic Filip, aristocrația și-a refăcut oarecum nu numai situația materială — prin legături de afaceri sau de familie încheiate cu burghezia —, ci și prestigiul față de această burghezie, care și-a pierdut de mult orice urmă de elan revoluționar, urmărind acum doar bani, plăceri și blazoane. Acest fenomen social va fi transfigurat artistic în cel mai de succes roman francez al veacului : *Doamna Bovary* (1857).

Eroina este o fiică de țăran, educată la călugărițe, visînd orizonturi exotice și un stil de viață aristocratic, care s-o ridice deasupra platitudinii vieții mic-burgheze în mijlocul căreia este silită să trăiască, într-un obscur orășel de provincie, alături de soțul ei, om cumsecade dar lipsit de ambiții, de imaginație și de subtilitate. Dragostea i se pare a fi un asemenea mijloc de ridicare deasupra banalității și meschinăriei cotidianului. Astfel Emma alunecă tot mai grav pe panta adulterului, pînă cînd, conștientă de dezastrul său moral, cauzat de ratarea visurilor ei, precum și de perspectiva unui dezastru de ordin material financiar, Emma se sinucide.

S-a spus adesea că Emma Bovary este o variantă feminină și modernă a lui Don Quijote. Într-adevăr, Emma nu poate suporta realitatea, o refuză, construindu-și un sistem de aspirații total neadecvate vremii și mediului său social. Tot timpul, ea nu numai că se vrea deasupra condiției sale reale, dar chiar e convinsă că este altceva decît este în realitate — tendință care a căpătat denumirea consacrată de „bovarism". Și tocmai pentru că nu vrea sau nu poate să ia în considerare datele obiective ale realității, dorința ei de parvenire — nu bazată pe calculul meschin, ca la eroii lui Balzac, dar nici pe luciditate și voință, ca la cei ai lui Stendhal — eșuează, și ratarea dă acestui personaj o coloratură tragică.

În jurul ei se constituie tabloul unei societăți de o platitudine uneori ridicolă, alteori meschină pînă la cruzime : o societate din care se detașează figurile ambițiosului mic-burghez, farmacistul Homais, a cinicului moșier de o senzualitate ordinară, Boulanger, sau aceea a verosului speculant Lheureux. *„Se crede că sînt îndrăgostit de real, în timp ce eu îl detest cu dezgust* — mărturisește autorul, — *căci am întreprins acest roman din ura împotriva realității*". De fapt, Flaubert lucrează penibil la acest roman, îl scrie în silă, pentru că îi este silă de realitatea urîtă pe care o abordase (*„Doamna Bovary sînt eu însumi"* — declarase el odată, în cuvinte al căror sens depășește cu mult aparența de butadă), de societatea aceasta cu prejudecățile, cu tarele și cu turpitudinile ei burgheze. Dacă totuși termină, de zeci de ori amenințat să abandoneze lucrul, este pentru că Emma Bovary este tot atît de dezgustată ca și Flaubert de meschinăria și platitudinea unei asemenea realități.

Scanned with OKEN Scanner

Vigoarea cu care romancierul a dezvăluit aici meschinăria vieții burgheze a făcut să i se intenteze un odios proces pentru atacuri la adresa bisericii și pentru „atentat la bunele moravuri". Cazul se va repeta, în același an, cu *Florile răului,* ale lui Baudelaire.

Și, cu toate acestea, Flaubert este convins acum că această realitate detestabilă trebuie să rămînă singura materie de artă. Este însă o convingere cîștigată nu fără sacrificiul renunțării la prerogativele sentimentale. Estetica i se cristalizează în sensul contenenței, observației, lucidității. Fără a nega de loc sentimentul, îl va subordona inteligenței. Tot sensul artei lui Flaubert este cuprins în această formulă.

„Impersonalitatea" pe care Flaubert o reclamă artistului (și în primul rînd sie-însuși) este doar un astfel de act de subordonare a sentimentului, de cenzurare a *„obiceiului de a te cînta pe tine însuți"* ; căci *„artistul trebuie să facă astfel încît posteritatea să creadă că nici n-a existat. Cu cît îmi pot face mai puțin o idee despre el, cu atît mi se pare mai mare".* Impersonalitatea artei deci se reduce la redarea fidelă a realității, fără a o altera privind-o prin prisma unor prejudecăți sau a o deforma într-un sens sentimental. Dar Flaubert, care îi reproșa lui Taine că nu ține seama îndeajuns de personalitatea literară a artistului și lui Leconte de Lisle că *„îi lipsește inima"*, ține să sublinieze că pentru artist materia și spiritul se întrepătrund : *„Nu există oare lucruri care sînt asemenea viețuitoarelor, nu există oare suflete vegetative, statui care visează, peisagii care cugetă ?"* Artistul nu poate reda viața dacă este lipsit de comprehensiunea pornită dintr-o atitudine simpatetică față de obiect, dacă este lipsit de *„suflet, fără de care nu poți înțelege nimic".* Activitatea își are drepturile ei imprescriptibile : *„Natura nu este frumoasă decît pentru cine știe s-o vadă, dovadă că totul depinde de subiectiv"* — exclamă Flaubert la un moment dat. Emoția nu numai că nu este exclusă, dar e chiar necesară, e indispensabilă : *„Aș da sutele de însemnări pe care le-am scris de cinci luni încoace și cele nouăzeci și opt de volume pe care le-am citit, dacă aș fi doar timp de trei secunde emoționat realmente de pasiunea eroilor mei"* — scria Flaubert în timp ce se documenta pentru romanul *Salammbô.* Totul însă trebuie să fie subordonat perfectei lucidități a actului creației. Iată sensul adevărat al „impersonalismului" scriitorului, pentru care *„ideea cîntă iar pasiunea visează",* cum se exprimă el într-o scrisoare : efortul de a-ți regla emoția și de a-ți domina elanurile sentimentale.

*

Natură fundamental romantică, așadar, disciplinată de o conștiință artistică superioară, era firesc ca scriitorul să se simtă atras de coloritul intens și de pasiunile violente ale orientului antic. Romanul următor, *Salammbô*

Scanned with OKEN Scanner

(1862), înseamnă pentru el și un refugiu într-o altă lume din fața platitudinii vieții burgheze.

Este o poveste de iubire desfășurată pe fondul amplu al vieții Cartaginei din timpul unei mari răscoale a mercenarilor. Conducătorul răscoalei învinge datorită — se crede — talismanului sacru furat din templu. După ce fiica lui Hamilcar, preoteasa Salammbô, îl readuce — nu fără anumite sacrificii — răsculații vor fi învinși, conducătorul ucis, dar și Salammbô, care se îndrăgostise de acesta, moare de durere. „Niciodată — scrie un istoric literar despre această admirabilă evocare a cadrului material și social antic cartaginez — nu s-a descris cu mai multă forță, adevăr, poezie, o lume complet dispărută" (F. Strowski). Intenția lui Flaubert a fost de „*a fixa mirajul antic, aplicînd antichității procedeele romanului modern*" ; cu alte cuvinte, ale unui roman antiromantic, eliberat de opinii preconcepute, de resentimente sau de simpatii instinctive. Prin aceasta, romanul său istoric se va deosebi de acela al lui V. Hugo, Dumas-tatăl, sau W. Scott : subiectul este tratat nu dintr-o curiozitate pentru rar și ciudat, ci ca un eveniment contemporan, plasat în prezent. Fondul temperamental romantic al scriitorului, fond mai mult sau mai puțin refulat, este solicitat aici de frumusețea spectacolului antic, de cromatica peisajului nord-african, de eufonia termenilor arhaici. Dar exigențele conștiinței sale artistice realiste îi impun să intuiască situații și caractere adevărate, să reconstituie viața politică a Cartaginei, în sfîrșit, să se documenteze citind cam tot ce se putea citi la acea dată despre istoria punică. Setea de documentare rămîne caracteristică metodei de creație flaubertiene.

După această fugă (care a durat cinci ani) din fața lumii și vremii sale (tot cinci ani consacrase și elaborării romanului anterior, tot cinci ani va consacra și celui următor), Flaubert se reîntoarce la contemporaneitate și scrie *Educația sentimentală* (1870), marele său roman, documentar de epocă, în sensul balzacian al cuvîntului ; un documentar de epocă — dar în care sînt prezente și multe elemente autobiografice. Este „povestea unui tînăr" — cum arată subtitlul —, dar acest tînăr este sub multe raporturi însuși autorul, iar povestea lui Frédéric Moreau reproduce o mare parte din experiența de viață personală — materială, sentimentală sau intelectuală — a lui Flaubert. Este în primul rînd reconstituirea povestirii vechii sale iubiri din tinerețe și realizarea imaginii doamnei Arnoux — una din cele mai pure figuri feminine din întreg romanul francez. Marie Arnoux este o burgheză, în felul Emmei Bovary, dar fără imaginația bogată a acesteia și infinit mai onestă ; simplă și generoasă fără să fie naivă, inteligentă fără să fie spirituală sau să strălucească în conversație, gingașă dar nu visătoare, mamă perfectă și soție indulgentă, virtuoasă prin însăși firea ei,

Scanned with OKEN Scanner

iar nu dintr-un „sentiment al datoriei", figura doamnei Arnoux nu are nimic de convenţional romanesc sau romantic, nici chiar cînd apare în memorabilul capitol penultim al cărţii.

În schimb Frédéric Moreau este într-o mare măsură un echivalent al Emmei Bovary. Mic burghez, nu lipsit de imaginaţie şi de oarecare calităţi intelectuale, dar „omul tuturor slăbiciunilor", lipsit de voinţă şi dezordonat, pasiv şi amoral, la discreţia împrejurărilor şi a tuturor celor din jurul său, Frédéric este un indecis, în dragoste pendulînd mereu între platonism şi senzualitate, între o legătură amoroasă ce-l poate ajuta să parvină şi alta ce pare a-l tenta un moment cu perspectiva unei liniştite vieţi la ţară. Un asemenea caracter este destinat, prin însăşi firea lui, să-şi petreacă anii de mai tîrziu vegetînd într-un colţ de provincie, trăind din amintiri şi din rente. Din rente — cum trăise toată viaţa-i inactivă ; şi din amintirile vieţii sale sentimentale care l-a „educat", învăţîndu-l resemnarea în mediocritate.

Din acest punct de vedere, romanul — în care se percep ecouri goetheene din *Werther, Wilhelm Meister* sau *Afinităţile elective* — este povestea unei dezamăgiri personale, proiectate pe fondul amplu al dezamăgirii unei întregi generaţii. *Educaţia sentimentală* — unde fiecare personaj şi-a avut un model real — este mult mai mult decît povestea unui caz individual : este romanul unei întregi generaţii şi este scenariul momentului istoric 1848. „Istoricul — spunea Georges Sorel — care vrea să cunoască epoca ce a precedat lovitura de Stat (revoluţia din 1848 în Franţa — n.n.) nu poate neglija *Educaţia sentimentală*". Este adevărat că nu o poate neglija, dar nu va căpăta de aici o perspectivă nici completă, nici profundă, nici justă, deci, asupra evenimentelor. Datorită opticii sale mic-burgheze, Flaubert n-a înţeles esenţa evenimentelor din 1848, desfăşurarea şi sensul acestei prime ciocniri dintre proletariat şi burghezie, şi n-a putut să vadă în muncitori pe oamenii viitorului. Dar romancierul pătrunde în medii felurite, fixează mentalităţile şi atitudinile epocii, problemele agitate şi soluţiile preconizate — în artă sau în politică, în ştiinţă sau în domeniul vieţii sociale. Şi de pe acest amplu fond de frescă se desprind figuri variate, unele redate de artist în trei dimensiuni, altele doar creionate, dar în linii precise. Pictorul cabotin apare alături de cocota de lux, economistul idealist alături de negustorul excroc, anarhistul furibund alături de socialistul saint-simonian, bancherul politician oportunist alături de cinstitul şi inimosul vînzător de prăvălie Dussardier — una din figurile cele mai simpatice ale romanului.

Tabloul ideologic al epocii se constituie astfel enorm, pasionant, dar şi cu inconsecvenţele, contradicţiile şi confuzia ce caracterizează respectiva societate burgheză. Flaubert îl gravează în aqua forte cu inepuizabilă

vervă satirică, utilizînd acidul ironiei. Inepţiile debitate în aceste medii sînt adunate de romancier cu interes de colecţionar ; căci Flaubert, satiric de rasă, dotat cu un rar simţ al ridicolului, are o viziune caricaturală. Stigmatizează ridiculizînd. Nu dispreţuieşte comicul, dar alege varietatea lui amară : grotescul.

Numai considerînd *Educaţia sentimentală* ca frescă a unei societăţi într-un moment istoric determinat poate fi sesizat sensul titlului, altminteri destul de obscur. Frédéric Moreau — cum indică un critic avizat — simbolizează o întreagă generaţie, pervertită şi sterilizată de o educaţie falsă : acea educaţie romantică, sentimentală, care (în artă, în politică sau în morală) sacrifică raţiunea, preferînd sentimentalismul, iar justiţiei sociale îi preferă inoperanta şi ridicola sensiblerie umanitaristă.

După cum arată deci şi titlul romanului, ironia incisivă a lui Flaubert se obiectivează în primul rînd asupra nefastelor minciuni convenţionale ce subminează edificiul politic, social, cultural şi moral al Statului. În timpul dezastrului din 1870 Flaubert scria unui prieten : *„Da, ai dreptate, plătim acum îndelungata minciună în care am trăit, căci totul era fals : falsă armată, falsă politică, falsă literatură . . ."* Vina, afirmă scriitorul, o poartă sentimentalismul miop şi falsul umanitarism : *„Romanticii vor avea de dat socoteală din plin pentru sentimentalitatea lor imorală"*. Totul este cangrenat de minciună — şi viaţa politică, şi armata, şi clerul, şi universitatea, şi literatura, şi arta. *„Simt că mă înăbuşe un val de ură contra prostiei epocii mele"* — izbucneşte Flaubert într-o altă scrisoare. Spectacolul vieţii sociale şi al luptelor politicianiste îl determină să stea retras (de altfel, şi boala sa de nervi îi impunea o viaţă de claustrare), dar nu cu indiferenţa unui izolat în turnul de fildeş ; fapta îndrăzneaţă, mare, extraordinară îl tentează. *„Sîngele strămoşilor clocoteşte în vinele mele,* — scria el în 1870, — *am o poftă teribilă, prostească, animalică, să mă bat !"* Dar, în condiţiile unei societăţi alterate, nici fapta nu poate fi decît meschină şi falsă. Flaubert ridiculizează nu numai pe conservatorii de genul vicontelui de Cisy, ci detestă şi demagogia democraţiei burgheze, proclamînd, în schimb, că *„masa trebuie respectată . . . căci ea conţine germenii unei incalculabile fecundităţi"*. Dar burghezia i se pare detestabilă nu numai pentru că flatează masa, aservindu-şi-o pe urmă şi visînd s-o ridice doar pînă la nivelul propriei sale mediocrităţi, ci şi pentru amoralitatea şi lipsa ei de energie, ca în cazul lui Frédéric Moreau ; sau, pentru egoismul şi oportunismul ei, ca în cazul bancherului Dambreuse care, pentru a-şi salva liniştea şi rentele, aclamă fără cel mai mic scrupul toate regimurile politice, pe rînd. Astfel, romancierul nu poate decît să dispreţuiască asemenea oameni ; dar, pentru că *„bunătatea este a patra graţie"*, sentimentul de dispreţ este dublat de un sentiment de milă, transpunînd faptele pe planul ridicolului,

Scanned with OKEN Scanner

fără ca prin aceasta viziunea caricaturală se devieze sau să debiliteze sensul criticii.

Este optica pe care Flaubert o va aplica și în savuroasa șarjă contra prezumțiozității intelectuale, din ultimul său roman (între timp mai scrisese *Trei povestiri*), *Bouvard și Pecuchet*, operă postumă și neterminată.

„Tot ce e mai imbecil pe lume sînt oamenii zişi mijlocii, burghezia intelectuală", notase odată scriitorul printre însemnările sale. Experiențele intelectuale ale celor doi maniaci sînt șarjate cu acel simț al ridicolului care, cu mulți ani în urmă, îl făcuse pe autor să întreprindă alcătuirea unei adevărate arhive a ignoranței și prostiei omenești, mai ales sub forma ei burgheză — *Dicționarul ideilor primite de-a gata*. Cartea *Bouvard și Pecuchet*, impropriu numită roman, este o sinteză a grotescului și automatismelor inteligenței, a veleităților pozitivismului și a cunoștințelor înregistrate în multiple domenii de la acea dată. Pentru a scrie *Bouvard și Pecuchet* autorul a recurs la o documentație uriașă, consultînd mai bine de o mie cinci sute de lucrări.

De altfel, pasiunea documentului este unul din principiile de bază ale esteticii realiste flaubertiene. Romancierul a cunoscut personal zeci de personaje, a trăit direct zeci de evenimente și situații din cărțile sale, iar materialul acesta viu l-a completat mereu printr-o informație riguroasă, din sursele cele mai autorizate. Flaubert, fără să lase vreodată impresia de livresc, a citit enorm pentru a se documenta, cît nu citiseră dintre contemporanii săi decît Renan și Taine.

Niciodată însă romancierul nu s-a lăsat dominat de document ; îl prelucrează, îl interpretează printr-un travaliu intens ce denotă o conștiință artistică exemplară. *„Adevăratul scriitor este acela care, fără să iasă din limitele aceluiași subiect, poate să facă în zece volume sau în numai trei pagini o narație, o descriere, o analiză și un dialog"*. Corespondența sa — monument de estetică literară, relevînd total omul, artistul, resorturile intime ale actului de creație — arată că acest scriitor reprezentativ al realismului francez, care a izbutit ca printr-un efort continuu să-și domine impetuozitatea sentimentală și să-și disciplineze fuga imaginației, a trebuit să-și impună o disciplină tot atît de riguroasă și a stilului. Nu repeta într-o pagină de două ori același cuvînt, evita asonanțele, combina tonurile, nu folosea niciodată un genitiv depinzînd de al genitiv, plasa foarte scrupulos virgulele și nu-și considera definitivă pagina pînă cînd nu și-o citea cu voce tare. Dar asemenea exigențe aveau pentru el o valoare mai mult decît stilistică. *„Îmi spui că dau prea multă atenție formei,* preciza el într-o scrisoare. *Dar forma și ideea sînt ca trupul și sufletul ; pentru mine ele constituie un singur lucru și n-o înțeleg pe una fără cealaltă. Cu cît o idee este mai frumoasă, cu atît fraza e mai sonoră ! Precizia gîndirii determină și se identifică cu însăși precizia cuvintelor"*.

Scanned with OKEN Scanner

Corespondența lui Flaubert, înlăturînd atîtea false aprecieri comune ce s-au formulat despre el („impasibilul", „izolatul", „impersonalul", „naturalistul", „aristocraticul", „estetizantul" etc.), dă contururi definitive imaginii reale a autorului *Educației sentimentale*. În același timp, expresie a rectitudinii unui caracter trăind lucid și critic ampla problematică a timpului său, mărturie a unei laborioase și subtile conștiințe artistice, document excepțional de probitate și demnitate a exercițiului scrisului literar, *Corespondența* lui Flaubert se recomandă ca o carte de căpătîi oricărui scriitor.

Nuvela lui Prosper Mérimée

Un pas înainte pe drumul realismului francez — în sensul atitudinii perfect obiective, imparțiale, în sensul conciziunii și al obiectivității narațiunii, dar mai ales în sensul unei structuri temperamentale net antiromantice — îl reprezintă **Prosper Mérimée** (1803—70). Ceea ce îl mai distinge, de pildă, de Flaubert, este tonul pe care i-l procură viziunea realității : dezgustul autorului *Doamnei Bovary* devine la el un scepticism dus pînă la pesimism. Lipsit de iluzii în privința posibilității progresului societății burgheze, Mérimée declară într-o scrisoare : *„Păzește-te de optimismul dumitale și ține bine minte că noi ne găsim în această lume pentru a ne bate unii contra altora. Ține minte de asemenea că cel mai obișnuit lucru este a face răul pentru plăcerea de a-l face"*. Spirit de o ironie crudă, admirator al luminismului, Mérimée este un adversar al clericalismului, al feudalismului și al regalității. Remarcabila sa dramă *Jacqueria* (1828) este un rechizitoriu la adresa feudalității, iar romanul istoric *Cronica domniei lui Carol IX* (1829) atacă fanatismul care a dus la ororile din noaptea Sfîntului Bartolomeu.

Aparținînd unei familii bogate, Mérimée a profesat avocatura, a fost secretar al unui ministru, apoi inspector general al monumentelor istorice, senator, însărcinat cu misiuni diplomatice secrete, refuzînd postul de ministru al Instrucțiunii, precum și o catedră la Sorbona. Mérimée a fost un „om de lume", dedicîndu-se de preferință cercetărilor istorice și renunțînd — în ultimii 25 de ani ai vieții — aproape total la literatură. Bun cunoscător al limbii și literaturii ruse (prieten și cu V. Alecsandri), el a fost printre scriitorii care cei dintîi au popularizat în Occident pe clasicii literaturii ruse.

Literatura lui Mérimée (care manifesta ciudata ambiție de a nu părea un scriitor de profesie, ci doar accidental un scriitor) tinde în cea mai mare măsură să fie o literatură impersonală. Nuvelele lui nu vor decît să reproducă, obiectiv și rece, adevărul și realitatea. Și totuși, nu realitatea

Scanned with OKEN Scanner

ambiantă — pe care era firesc s-o cunoască mai bine — îi reține atenția, ci lumea exotică, meridională ; nu întîmplător, însă, ci pentru că însăși concepția sa despre oameni își putea găsi ilustrarea cea mai bună în lumea pasională a sudului.

Subiectele, de asemenea, urmăresc să ilustreze violența patimilor omenești. În *Matteo Falcone,* părintele își ucide fiul pentru că acesta a violat sacrosanta lege a ospitalității, denunțînd un bandit adăpostit în casa lor. În *Colomba,* tînăra eroină îl silește pe fratele ei să îndeplinească legea „vendettei", ucigînd pe cel bănuit că l-ar fi asasinat pe tatăl lor. În *Carmen,* un soldat, iubind-o pe frumoasa țigancă, dezertează din armată, ajunge contrabandist și tîlhar, omorînd-o pe Carmen cînd aceasta iubește pe un altul.

Se vede, deci, că „impasibilul" Mérimée caută totuși să producă cititorului emoții tari prin astfel de subiecte tragice, ciudate, exotice. Dar aceste subiecte rămîn nu mai puțin adevărate. Personajele sale preferate sînt luate din lumea poporului, sînt firi sincere, spontane, dar impulsive pînă la brutalitate. Subiectele caută să producă efecte dramatice, dar situațiile „tari" sînt concluzii perfect logice ale unor astfel de caractere. Eroii lui Mérimée — spre deosebire de eroii „excepționali" romantici, adeseori nemotivați psihologic — nu cunosc momente de ezitare sau de îndelungi confesiuni lirice, ci se manifestă sobru, direct și rapid. Realismului caracterelor i se adaugă apoi realismul cadrului. Acest cadru, remarcabil prin preciziunea și justețea notației, capătă un puternic relief de viață, fără ca scriitorul să întîrzie vreodată în descrieri, și dînd indicații strict indispensabile pentru realizarea culorii locale. Epicul gestului, al acțiunii în plină desfășurare predomină net asupra descriptivului.

Și totuși, pretinsa „impasibilitate" și „impersonalitate" a lui Mérimée este, din principiu, relativă. Iată, în acest sens, cît de clar se poate descifra atitudinea lui Mérimée față de colonialism și simpatia sa umană pentru sclavii negri, în nuvela *Tamango* (1829), una din operele literare care au contribuit indiscutabil la fortificarea curentului de opinie publică ce a dus la abolirea sclaviei :

> „Se iviră într-un lung șir, cu trupul încovoiat de oboseală și de spaimă, fiecare avînd gîtul prins într-o furcă lungă de trei coți, ale cărei două vîrfuri erau unite către ceafă printr-un drug de lemn. Cînd pornesc la drum, unul dintre conducători ia pe umăr coada furcii primului sclav ; acesta ia furca omului care îl urmează, al doilea poartă furca celui de al treilea, și așa mai departe. La popasuri, capul coloanei înfige în pămînt coada ascuțită a furcii și întreaga coloană se oprește. E la mintea omului că nu-i chip să scapi cu fuga cu un ceatlău de trei coți lungime la gît".

Scanned with OKEN Scanner

Totul însă — narațiune, descriere, portret — este concentrat la maximum. Construcția perfectă a ansamblului, forța observației realiste, simplitatea, sobrietatea și conciziunea stilului fac din Mérimée creatorul nuvelei realiste franceze.

Maupassant, scriitorul epocii 1870—90

Guy de Maupassant (1850—93), fiu al unor nobili scăpătați — clasă de care nu-l va lega nici o simpatie — și ocupînd un post modest de funcționar, frecventa regulat casa lui Flaubert, unde-l întîlnise pe Turgheniev, care îi dădea îndrumări și care mai tîrziu îl va populariza în Rusia. În anii extrem de conștiincioasei și severei ucenicii literare, Maupassant a învățat de la Flaubert observația atentă a realității, folosirea serioasă a documentului, sobrietatea narațiunii și puritatea stilului. Lucrînd într-un ritm care a terminat prin a-i distruge nervii, Maupassant a scris, în numai zece ani, aproape treizeci de volume, între care șase romane și 16 culegeri (dintre care se remarcă în special *Casa Tellier*, 1881, *Domnișoara Fifi*, 1882 și *Mîna stîngă*, 1889), totalizînd peste 200 de schițe și nuvele.

Apreciat și ca romancier, Maupassant rămîne în literatura universală ca un maestru al genului scurt.

Opera lui Maupassant înfățișează realitatea franceză dintr-o perioadă de două decenii (1870—90) — epocă diferită de cea prezentată de ceilalți realiști francezi — perioada începuturilor imperialismului, a extinderii colonialismului, a veroaselor afaceri urmînd dezastrului din 1870, prin care cercurile financiare dirijează politica țării.

În acest cadru istoric evoluează, în opera sa, figuri luate din întreaga societate — de la feluritele categorii de aristocrați pînă la muncitori, de la aventurieri politici sau militari pînă la țărani, de la bancheri pînă la lumea funcționarilor umili, de la clerici sau călugărițe pînă la prostituate. Viața și reacțiile tuturor acestor personaje sînt sesizate în ceea ce ele au mai caracteristic. Maupassant nu este un imaginativ. Ceea ce conferă operei sale forța veridicității este faptul că scriitorul redă figuri și lucruri direct cunoscute și observate.

Definitorii pentru arta sa sînt rîndurile scrise într-o prefață (la romanul *Pierre și Jean*, 1888) : *„Realistul, dacă este un artist, va căuta nu să ne prezinte fotografia banală a vieții, ci să ne dea o viziune cît mai deplină, mai pătrunzătoare, mai convingătoare decît realitatea însăși . . . El va arăta, în acest fel, cînd modificarea spiritelor sub influența împrejurărilor înconjurătoare, cînd dezvoltarea sentimentelor și a pasiunilor, cum iubesc*

oamenii, cum urăsc, cum se luptă în toate mediile sociale, cum luptă interesele burgheziei, interesele băneşti, interesele de familie, interesele politice".

Fidel acestui crez artistic, Maupassant a depăşit concepţiile şcolii naturaliste, cu care întreţinea legături (a publicat o nuvelă în culegerea *Serile de la Médan*, adevărat manifest literar al naturalismului). El nu se opreşte, ca scriitorii naturalişti, asupra cazului sau detaliului nesemnificativ, nu manifestă predilecţie pentru morbid, brutal sau promiscuitate, nu rămîne la reproducerea impersonală, fotografică, impasibilă a realităţii, şi nu consideră instinctul, impulsul organic ca determinînd exclusiv faptele şi reacţiile umane.

În operele lui Maupassant lumea burgheziei şi aristocraţiei este dominată de un egoism feroce, în care dorinţa cîştigului capătă forme monstruoase (*Dracul*), renegă relaţiile de familie (*Unchiul meu Jules*), chiar şi în lumea oamenilor umili (*Pe mare*). „Onorabilitatea" acestei lumi meschine ascunde un fond de amoralitate şi ipocrizie (*Bulgăre de seu*), imoralitatea aristocraţilor determină şi situaţii criminale (*Rosalie Prudent*), iar instinctul burghez al proprietăţii manifestă adeseori porniri sadice (*Povestea unei slujnice de fermă*). Vanitatea stupidă îi face pe micii burghezi ridicoli (*Decorat*), dacă nu chiar îi nenoroceşte (*Bijuteriile*). În această lume, individualismul burghez îl paralizează pe om, dîndu-i penibilul sentiment al izolării (*Singurătate*), al saţietăţii, decepţiei şi scepticismului (*Testamentul*). O ieşire posibilă din această situaţie rămîne doar sfidarea prejudecăţilor burghezo-aristocratice (*Tatăl lui Simon*).

Astfel, Maupassant ajunge la concluzii sceptice, deprimante. Pesimismul său însă nu este total. Remediul moral îl întrezăreşte în lumea oamenilor simpli. Sentimentele sincere şi pornirile nobile pot fi găsite numai în popor. Simpatia lui Maupassant se îndreaptă — fără tendinţe de idealizare romantică — spre un pescar (*Întoarcerea*), un fierar (*Moş Milon*), un pădurar (*Prizonierii*), sau o prostituată capabilă chiar de fapte eroice (*Domnişoara Fifi*). O culegere din povestirile sale a tradus şi M. Sadoveanu, care la un moment dat i-a suferit şi influenţa.

De la nuvelă, Maupassant a ajuns apoi la roman.

Romanele sale (mai importante : *O viaţă*, 1883, şi *Bel Ami*, 1885) introduc în opera sa teme şi tipuri noi.

O viaţă — pe care Tolstoi îl considera drept cel mai bun roman francez, după *Mizerabilii* — realizează tabloul vieţii nobilimii rurale. Bogatul şi retrogradul baron, anchilozat în cultul trecutului, îşi măritä fata cu un tînăr viconte, zgîrcit pînă la meschinărie, brutal cu argaţii şi cu familia sa, exploatîndu-şi crunt ţăranii de pe moşii şi înşelîndu-şi soţia mai întîi cu servitoarea, apoi cu o contesă. Fiul lor, adaptîndu-se noilor împrejurări, va căuta să se îmbogăţească prin speculaţii financiare. Paralel cu puterni-

Scanned with OKEN Scanner

cul tablou al descompunerii morale aristocratice este vizibilă simpatia scriitorului pentru omul din popor, precum și pasiunea sa pentru natură : Maupassant este cel mai mare peisagist al realismului francez.

În *Bel Ami* — unul din cele mai citite romane ale secolului — cadrul se lărgește, incluzînd problemele mari economice, sociale și politice ale vremii. Este cartea corupției societății burgheze, fenomen concretizat într-un caz de arivism tipic pentru acea epocă : metodele de parvenire ale personajului central Duroy sînt mai rafinate și mai cinice decît ale arivițtilor lui Stendhal, Flaubert și chiar Balzac. Prin seducerea femeilor de care se folosește — adulterul fiind o consecință firească a căsătoriei concepute ca o afacere financiară —, prin perfidie, escrocherie și șantaj, Duroy parvine la cele mai înalte situații, proclamînd cu cinism : „*Fiecare pentru sine. Izbînda este de partea celor îndrăzneți, totul nu este decît egoism. Egoismul care are drept scop ambiția și avuția e superior egoismului care are drept scop femeia și dragostea*".

În felul acesta, cu un pătrunzător spirit de observație, cu o pasiune de a denunța aspectele monstruoase ale vremii (pasiune care uneori îl împinge la retorism) și cu un stil de mare simplitate, precizie și conciziune, Maupassant a fost scriitorul realist reprezentativ al Franței epocii dintre 1870—1890.

Scanned with OKEN Scanner

★ *Balzac* ★

1
VIAȚA
2
PERSONALITATEA
3
BALZAC ZIARIST. IDEILE POLITICE
4
IDEILE SALE LITERARE
5
OPERA LUI BALZAC, EVOLUȚIA SCRIITORULUI
6
TEMELE OPEREI
7
ROMANTISM ȘI REALISM. CARACTERUL POPULAR
8
UN ROMAN TIPIC BALZACIAN: „MOȘ GORIOT"
9
ARTA SCRIITORULUI
10
INFLUENȚA LUI BALZAC

Viața

„Balzac a fost unul dintre primii printre cei mai mari, unul dintre cei mai mari printre cei mai buni... Toate cărțile sale alcătuiesc o singură carte, o carte vie, luminoasă, profundă, în care vezi toată civilizația noastră contemporană; o carte minunată pe care autorul și-a intitulat-o „comedie", dar pe care ar fi putut-o intitula istorie". Cu asemenea cuvinte elogia Victor Hugo la moartea lui Balzac personalitatea și opera celui mai mare scriitor francez al veacului trecut, una din culmile realismului mondial.

Viața lui Honoré de Balzac — născut în 1799, într-o familie mic burgheză — a fost un necurmat zbucium trăit într-o muncă extenuantă. O copilărie fără bucurii: tatăl, pasionat cititor al lui Rabelais, avea o vitalitate și o jovialitate de țăran; dar mama sa, femeie nervoasă și aspră, nu-i arăta afecțiune. *„Eu n-am avut niciodată mamă"* — își va aminti, la 47 ani, Balzac. La colegiu, unde e aproape uitat de familie timp de șase ani, citește enorm. Apoi trebuie să urmeze dreptul; stagiul în birourile avocațiale îl aduc în contact cu lumea coruptă și egoistă pînă la cinism a ariviștilor și a acaparatorilor venali. Renunță la avocatură spre a se dedica

Scanned with OKEN Scanner

exclusiv literaturii. Urmează ani de lecturi imense şi variate, dar şi de cruntă mizerie : *„Ah ! Dacă aş avea de mîncare măcar cît un cîine, mi-aş găsi şi eu un coteţ şi aş scrie cărţi, care poate ar rămînea“* — exclamă el într-o scrisoare. Colaborează la reviste şi ziare, scrie cărţi, în colaborare sau singur, dar semnîndu-le cu pseudonime ; se asociază cu un tipograf, scoate — pentru prima dată în Franţa — ediţii complete şi populare din Molière şi La Fontaine, dar întreprinderea dă faliment, iar Balzac se vede înecat în datorii şi ameninţător asaltat de creditori. Ca să cîştige bani, scrie intens, într-un ritm distrugător pe care nu-l va mai părăsi toată viaţa. Cînd, în sfîrşit, la 30 de ani, ajunge remarcat, începe o viaţă mondenă, cunoaşte societatea aristocratică, călătoreşte în străinătate, cîştigă bani mulţi pe care-i risipeşte uşor, intră fără prea multă pasiune în viaţa politică, proiectează exploatarea unor mine de argint din Sicilia, fără nici un rezultat, firesc.

Dar o asemenea viaţă (pe care o duce între 30 şi 40 de ani) nu-i încetineşte ritmul muncii literare. În fiecare an scrie în medie 4—5 romane sau nuvele de mari proporţii, lucrează 16—18 ore zilnic. Sănătatea îi este grav zdruncinată. Anii apariţiei atîtor capodopere au fost pentru autor şi anii atîtor amare deziluzii. Eşuează în viaţa teatrală, eşuează în alegerile pentru Adunarea Constituantă, candidatura la Academie — susţinută doar de Hugo şi Lamartine — este respinsă, nu poate cunoaşte nici bucuria vieţii de cămin. Cînd, în sfîrşit, se poate căsători cu femeia pe care o iubea de optsprezece ani, e prea tîrziu : peste cinci luni — în august 1850 — inima lui Balzac, distrusă de excitante şi istovită de o muncă supraomenească, încetează să mai bată.

Personalitatea

„Capul său mare şi puternic, ce părea a conţine toate darurile necesare unui ambiţios de prima mînă, părea încărcat de gînduri. Animalul său favorit era leul“. În cuvintele prin care Balzac îşi descrie un personaj (Z. Marcos) recunoaştem de fapt trăsături de autoportret. Cu statura-i scundă şi solidă, cu mişcările şi gesturile vioaie, cu figura-i deschisă şi privirile sfredelitoare, înfăţişarea întreagă a lui Balzac iradia o vitalitate excepţională, o poftă de viaţă şi de plăceri, o încredere în sine şi o voinţă imensă, mari ambiţii dar şi multă generozitate, un temperament impulsiv însă disciplinat printr-o extraordinară luciditate şi stăpînire de sine. *„Eu închid în făptura mea scundă toate incoherenţele şi toate contrastele posibile“* — recunoaşte el într-o scrisoare.

Altădată însă, tot el notează : *„Nu sînt sigur decît de curajul meu de leu și de invincibila mea putere de muncă“*. Aceasta este trăsătura cea mai caracteristică a personalității lui Balzac — pe care altă dată și-a notat-o în cuvinte memorabile : *„N-am decît o singură calitate : persistenta energie a șobolanilor, care ar roade și oțelul dacă ar trăi cît corbii“*. Sau : *„Dacă am vreo calitate, aceea e energia“*. Sau : *„Trăiesc sub cel mai dur despotism : acela pe care ți-l faci tu însuți. Lucrez zi și noapte“*. În această ordine de idei, este interesant să amintim că prima operă scrisă de Balzac — la vîrsta de 14 ani — era un *„Tratat despre voință“*.

Balzac era și un mare ambițios. *„N-am altă grijă decît dorința de a mă ridica“*, scrie tînărul de douăzeci de ani, pentru ca peste doisprezece ani să repete : *„Ceva irezistibil mă atrage spre glorie și putere“*. Și, altă dată : *„Nimic, nimic altceva decît iubirea și gloria nu-mi poate umple inima“*. Biografia lui Balzac însă stabilește clar că atît senzualitatea cît și vanitatea gloriei sau a averii n-au fost decît firești ambiții ale unui om excepțional dotat, dar venind dintr-o lume modestă și voind să se impună prin geniul său lumii saloanelor aristocratice ; sau, reacția firească a scriitorului, greu și tîrziu recunoscut, care a fost silit să ducă ani îndelungați de privațiuni morale și materiale. *„Din aspra constrîngere pe care am trăit-o, a rezultat cel puțin o energie sălbatică și oroarea pentru tot ce seamănă a jug“* — confirmă Balzac.

Ca o concluzie recapitulativă a întregii sale vieți, cu cîteva luni înainte de moarte Balzac se definește oarecum pe sine însuși în aceste cuvinte dintr-o scrisoare : *„Fericirea e făcută din curaj și din muncă“*.

Dar munca de creație literară a lui Balzac a fost nedisciplinată, săvîrșită tot timpul cu nervii biciuiți și într-un ritm intens asemenea căruia istoria universală a literaturii n-a mai cunoscut un alt caz. *„Cine se gîndește oare la cîmpurile de bătălie ale artelor, științelor și literaturii ? . . . Nopți nedormite după nopți nedormite, zile de meditare după zile de meditare, de la executare la concepție, de la concepție la executare ! Nu știu dacă vreun creier, vreo pană și vreo mînă a mai făcut vreodată un asemenea tur de forță cu o sticlă de cerneală !“*. Într-o altă scrisoare Balzac mărturisește încă o dată că pentru el viața înseamnă continuă creație : *„Cînd nu scriu, mă gîndesc la noi planuri : iar cînd nici nu mă gîndesc la planuri și nici nu scriu, fac corecturi. Iată viața mea“*.

Rezultatele unei astfel de munci încordate n-au întîrziat să se arate. Uneori, cu tot temperamentul său pasional, Balzac pare a nu mai simți bucuria creației, ca și cum ar continua totuși să scrie numai dintr-o explicabilă sau inexplicabilă îndatorire : *„Urăsc romanele, mai ales romanele care trebuiesc terminate“* — izbucnește el la un moment dat. Urmează apoi, notate în corespondența sa, impresionante dovezi despre felul muncii

Scanned with OKEN Scanner

marelui scriitor : *„Creierul mi s-a culcat ca un cal istovit“*. Sau, după o altă asemenea perioadă extenuantă de lucru : *„Capul mi-e prea slab, simt că plesnește sub violența gîndurilor“*. Sau, după una din nenumăratele nopți chinuite : *„Mintea mi se înceţoşează“*. Uneori nu se sfiește să se socotească un condamnat : *„Lucrează, scriitorașule, lucrează la Comedia umană ! Ispășește-ți nebunia în infernul călimării și al hîrtiei albe !“* Alteori, nervii cedează sub povara muncii de rob și scrisorile sale capătă accente mai dramatice : *„Nu-mi mai pot concentra gîndurile. Îmi dau seama că dacă starea aceasta se prelungește, deznodămîntul nu poate fi decît o moarte voluntară“*. Și starea de disperare aducînd gîndul sinuciderii se repetă, consemnată fiind și într-o altă scrisoare : *„Mi-am făcut planul să plec din această lume“*. „Balzac a trăit în deplină conștiință această dramă a dezagregării forțelor sale creatoare“ (G. Picon).

Moartea, intervenită la vîrsta de numai 51 de ani, dar ca un termen fatal al unui astfel de stil de muncă, a împiedicat realizarea integrală a programului *Comediei umane*, pentru care autorul voia să mai scrie încă patruzeci de volume ! De altminteri, „viața lui Balzac a fost într-un continuu proiect. Niciodată nu vedem existența balzaciană blocată în prezentul ei“ (id.). Imensitatea geniului balzacian se mai definește — pe lîngă trăsăturile subliniate mai sus — și prin aviditatea de a acumula noi și noi cunoștințe despre lume și viață, și prin curajul de a întreprinde o operă concepută într-o viziune gigantică, și prin forța supraomenească cheltuită spre a o realiza, chiar dacă nu în imposibila ei totalitate.

Balzac ziarist. Ideile politice

Balzac a colaborat, în diferite perioade, destul de asiduu la ziare și reviste — activitate care l-a pus în contact mai direct cu realitățile politico-sociale ale vremii, în același timp dînd stilului său practicat în opera literară o vigoare adesea polemică. Activitatea sa publicistică scoate în evidență ideile sale social-politice, arătîndu-ne în același timp anumite confuzii sau inconsecvențe ale autorului. Dar nu e mai puțin adevărat că aceste texte infirmă — sau cel puțin nuanțează — opiniile atîtor istorici literari care îl consideră pe Balzac, simplu și global, un „legitimist“, adept al monarhiei din Iulie și atașat aristocrației.

Începînd din 1830, Balzac publică la „Caricatura“, revistă a republicanilor de stînga, cu a căror propagandă el se solidarizează. Schițele sale artistice îl vizează pe regele-burghez Ludovic-Filip și miniștrii săi, care jefuiesc poporul prin impozite excesive. Monarhia din Iulie este o simplă scamatorie instaurată spre a înșela poporul. Cît despre deputați, *„ar fi o*

Scanned with OKEN Scanner

mare rătăcire să credem că reprezentanții noștri ne reprezintă, că deputații națiunii sînt trimiși de către națiune" (Saint-Simoniștii, 1831). În *Scrisori despre Paris* (publicate în ziarul „Tîlharul") Balzac vorbește cu multă căldură despre mișcarea de eliberare națională din Europa, și cu dispreț despre „Sfînta Alianță" și întreaga reacțiune feudală europeană, condamnînd politica inconsecventă, incapabilă de a schimba situația țării, a lui Ludovic-Filip, iar un personaj (din *Pielea de sagri*) vorbește despre „eroismul popular" care a lichidat monarhia lui Carol X, admirînd „viața conspiratorilor".

În schița *Două întîlniri într-un an* (publicată în „Caricatura"), Balzac admiră eroismul de la 1830 și jertfele aduse poporului : *„Cu toate acestea* — conchide el — *nici un reproș, nici o tînguire ! Și asta — pentru că fiecare a apărat o cauză comună. Aceasta a fost o cauză a poporului, a fost un ceas al pericolului, și toți au fost aici. Popor, ce minunat ești !"*. Pe de altă parte însă, în 1848, în preajma acelei prime ciocniri dintre proletariat și burghezie, Balzac are o atitudine contradictorie față de muncitori, negăsind o ieșire din contradicțiile sociale grave. În *Scrisori despre muncă,* el crede că industrializarea țării și acapararea piețelor de desfacere vor rezolva problema muncitorimii. Totuși, Balzac nu poate să nu recunoască aci că muncitorimea este forța istorică cea mai activă, cu un rol decisiv în întreaga viață a Franței. În același articol, autorul atacă burghezia și elogiază — pe un ton de avertisment — capacitatea revoluționară a maselor populare. *„În Franța onoarea este mai de preț decît banii, și dacă trădați prea brutal onoarea națiunii, națiunea se răscoală !"*.

Viciul cel mai grav în gîndirea politică a lui Balzac începe din acest punct — din aversiunea sa față de burghezia capitalistă — și iată în ce fel. El vede că pozițiile-cheie (economice, politice, sociale, culturale) se găsesc în mîna burgheziei financiare, care duce țara spre o generală ruină materială, morală și culturală. Balzac era atît de otrăvit de spectacolul rapacității și cinismului burgheziei, încît chiar și în țăranul sărac el nu vedea decît un individualist, un virtual proprietar lipsit de proprietate. Și atunci, convins fiind că burghezia nu poate ridica viața țării pe o treaptă superioară celei de dinaintea anului 1789, simpatia lui Balzac se îndreaptă spre aristocrația care nu-și fonda prestigiul pe considerentul unic al „banului", și pe care o vedea capabilă să înfrunte meschinăria și anarhia burgheziei capitaliste. Pe aceleași considerente de principiu se fondează și legitimismul lui Balzac, apărarea principiului monarhiei legitime sau recunoașterea bisericii catolice ca fiind o forță socială pozitivă ; sau simpatiile lui față de burghezia patriarhală, aflată încă sub patronajul aristocrației.

Scanned with OKEN Scanner

Totuşi, convingerile sale legitimiste nu l-au îndepărtat prea mult de poziţiile populare ; ba, după 1848, el părăseşte aceste convingeri, salutînd chiar republica burgheză. De altfel, o lecţie i-a fost administrată şi de legitimişti chiar, care nu i-au sprijinit candidatura pentru Adunarea Constituantă, precum şi de Vatican, care a ordonat ca opera sa să fie pusă sub index.

Este însă un privilegiu al geniului ca, în contact cu realitatea, care îi furnizează materialul prim utilizat în construirea imaginii artistice, să procedeze cu onestitatea caracteristică marelui creator realist. De aceea, şi Balzac nu poate să nu judece *implicit* în opera sa literară oamenii şi faptele, nu numai independent, ci de multe ori de-a dreptul în opoziţie cu convingerile pe care şi le-a exprimat în viaţa sa de toate zilele. Lucrul acesta se va vedea cînd îi vom analiza opera. Situaţia aceasta a fost subliniată de Engels (într-o scrisoare către Margaret Harkness), în rînduri care constituie în acelaşi timp o observaţie subtilă şi un elogiu categoric :

> „Faptul că Balzac a fost, astfel, nevoit să acţioneze împotriva propriei sale simpatii de clasă şi prejudecăţi politice, că a *văzut* necesitatea pieirii nobililor săi iubiţi, pe care îi descrie ca pe nişte oameni care nici nu merită o soartă mai bună ; faptul că a *recunoscut* pe adevăraţii oameni ai viitorului acolo unde puteau fi cu adevărat găsiţi la acea epocă — iată ce consider eu drept unul din cele mai mari triumfuri ale realismului şi drept una din cele mai minunate trăsături ale bătrînului Balzac".

Ideile sale literare

La începutul secolului trecut, lupta politică din Franţa se reflectă în lupta literară : romanticii democraţi combat clasicismul, care era un suport ideologic al reacţiunii. Totuşi, într-un timp cînd romantismul era orientarea literară dominantă, Balzac critică în romantism căutarea efectelor retorice, moravurile cercurilor şi coteriilor romantice şi neaderenţa la realitate. Astfel, deşi îl preţuia pe Hugo, el critică figura lui Carol Quintul din „Hernani" de pe poziţiile scriitorului realist : „*Acest Carol — un adevărat Dumnezeu ! Dar unde a învăţat Hugo istoria ? Mai bine ar merge la muzeu sau la galeria monseniorului d'Orleans : o jumătate de oră în faţa tabloului lui Carol Quintul l-ar ajuta să înţeleagă că nu e posibil să atribui lui Don Carlos nici unul din cuvintele rolului său !*".

Scanned with OKEN Scanner

Pe această linie de vederi, declarată încă din 1830, se înscriu ideile literare ale lui Balzac, care, în mod explicit, au primit o formulare în mod deosebit în prefața la *Comedia umană*.

În special insistă el asupra veridicității artei, asupra legării creației de realitatea timpului : imaginea artistică este viabilă numai *„cînd ea reprezintă o reflectare completă a epocii"*. Opera trebuie să devină *„o mare imagine a prezentului"*, iar personajele trebuie să fie *„concepute în măruntaiele vremii lor"*, să fie *„legate de marile interese ale vieții"*. Artistul însă trebuie să aplice cu grijă principiul selecției esențialului, să aleagă *„evenimentele principale din viața societății"*. Arta — pare a spune Balzac — înseamnă condensarea esențialului din viață : *„Cititorul nu știe cîte observații culese încetul cu încetul sînt închise într-un epitet"*. Cunoașterea vieții nu înseamnă observație exterioară, ci trăire intensă, pe care scriitorul trebuie s-o comunice și personajelor, pentru a le da realmente viață : *„Scriitorul trebuie să analizeze toate caracterele, să-ncerce toate moravurile, să parcurgă globul întreg, să resimtă toate pasiunile, înainte de a scrie o carte"*, menționează Balzac în prefața la *Pielea de sagri*. Această idee, potrivit căreia observația atentă trebuie să fie dublată de puterea intuiției artistului, este exprimată, în numele autorului, de către personajul din nuvela *Facino Cane* : *„La mine observația devenise deja intuitivă, pătrundea sufletul fără a neglija trupul ; sau, mai degrabă, ea sesiza atît de bine detaliile exterioare că numaidecît trecea dincolo ; ea îmi dădea facultatea de a trăi viața individului asupra căruia se exercita, permițîndu-mi să mă substitui lui"*.

În mod deosebit insistă apoi Balzac asupra principiului generalizării artistice, principiul reprezentării unor fapte izolate pe fundalul vieții întregii societăți. Scriitorul nu trebuie să se mulțumească a fi un minuțios *„arheolog al vieții sociale"*, un *„înregistrator al profesiunilor"* și un *„cronicar al binelui și răului"*, ci să evidențieze *„baza generală a fenomenelor sociale"*, cauzele și multiplele lor efecte, sesizînd *„sensul lăuntric al aglomerării imense de tipuri, pasiuni și evenimente"*, și în felul acesta descoperind *„forța motrice a societății"*.

În traducerea practică a acestei viziuni, scriitorul trebuie să fie atent la unitatea de ansamblu a evenimentelor, la relațiile și condiționarea lor reciprocă, la analogia sau la apropierea dintre ele, căci *„societatea se aseamănă cu natura"*.

Un alt obiectiv care trebuie să fie urmărit de scriitorul realist este dezvăluirea generalului prin particular ; apoi acela al determinării particularului de către general : proiectînd personajele pe fundalul complex al vieții epocii, ele apar ca niște elemente ale întregului social ; sau prezentarea societății *„în starea unei maxime tensiuni"*, urmărirea încordării, a dramatismului, a luptei, încît opera să apară ca *„o dramă a vieții sociale"*.

Scanned with OKEN Scanner

Sau, în sfîrșit, importantul principiu al tipizării. Scriitorul trebuie *„să compună tipuri prin reunirea trăsăturilor mai multor caractere omogene"*. *Astfel*, continuă autorul, *pretutindeni voi fi dat viață tipului individualizîndu-l, individului tipizîndu-l"*.

Aceste idei, și altele încă, le vom regăsi aplicate la fiecare pas în opera marelui scriitor realist.

Opera lui Balzac, evoluția scriitorului

Culmile de artă pe care le-a atins Balzac au fost rezultatul, cu multă răbdare obținut, al unei îndelungate și sistematice ucenicii literare. Toate facultățile sale creatoare s-au exersat rînd pe rînd în domenii și aspecte diferite, începînd cu cele 5—6 romane scrise în colaborare, după care, la 23 de ani, începe să publice, sub pseudonim, trei romane, scrise exclusiv de el, în care Balzac învață descrierea cadrului, tehnica povestirii și rolul episodului. În același timp se manifestă la el interesul pentru oamenii din popor și pentru studiul moravurilor. În scrisul său intră de timpuriu decorul parizian, atenția dată documentului, studierea manifestărilor exterioare ale omului și deducțiile caracterologice ce se pot trage din aceste manifestări.

Dar cel mai important fapt de semnalat în începuturile literare ale scriitorului este atacul pornit de pe acum împotriva societății burghezo-aristocratice, a cărei viață este organizată exclusiv în jurul problemei banului. *„Banul dă consideraţie, prieteni, succes, talent, spirit chiar"*, constată revoltat tînărul scriitor, dînd vieții sociale această explicație ce va servi drept bază *Comediei umane*.

La 29 de ani Balzac publică, în sfîrșit, un roman pe care-l socotește demn de a fi semnat cu numele lui : *Suanii*. Scris sub influența (foarte puternică în Franța la acea dată) lui Walter Scott, romanul desfășoară o intrigă imaginară pe un fond de istorie. Dar, refuzînd procedeul romantic, Balzac se pronunță împotriva exagerării în pozitiv sau în negativ a unui personaj istoric. Tehnica descrierilor și a dialogului, personajul secundar tipizat spre a simboliza fondul social, caracterul creat de toate detaliile împrejurărilor, toate căutările de pînă acum ale scriitorului se găsesc în această carte ce încheie perioada activității sale de tinerețe.

La 30 de ani, Balzac își face intrarea în lumea aristocrației, care — dintr-o anumită formă de „snobism literar" — acceptă societatea acestui om și scriitor „interesant". Aici el observă, studiază și adună un foarte bogat și viu material de viață, pe care de atîtea ori îl va utiliza, dînd astfel senzația trăirii directe și cunoașterii profunde a vieții și oamenilor din

Scanned with OKEN Scanner

acest cerc. Acum publică și ciclul de „Scene din viața privată", cuprinzînd *Bal la Sceaux, Gobseck, Casa la Motanul-cu-mingea* etc. Ceea ce îl interesează acum în special pe Balzac este să arate că viața aristocrației și înaltei burghezii abundă în „crime legale", în orori apărate de justiție, avînd ca mobil banul, iar ca regizori avocatul, notarul public sau judecătorul.

Din punctul de vedere al realizării artistice, romancierul este cîștigat de pasiunea portretului, în care sens decorul exterior are rolul de a da prețioase și foarte sugestive indicații asupra caracterelor, cu moravurile, deprinderile, concepțiile, sentimentele și gusturile lor. Se poate spune că de la această dată apar din plin și „lumea lui Balzac" și „arta balzaciană".

Urmează o perioadă cînd Balzac scrie opere cu un oarecare caracter filozofic. Este epoca în care domină moda povestirilor fantastice ale lui E. T. A. Hoffmann (tradus acum complet, în 20 de volume, în limba franceză), și cînd Balzac manifestă o curiozitate pentru straniu, pentru supranatural, pentru fenomenele para-psihice, în scrieri dintre care merită reținută *Pielea de sagri*. Mai semnificativă însă este concepția care i se cristalizează acum scriitorului despre forța distrugătoare a unei idei obsedante, întreținută de impulsurile instinctului și amplificată de influențele sociale. *„Gîndirea este mai puternică decît trupul, ea îl mănîncă, îl absoarbe și îl distruge ; gîndirea este cel mai violent dintre toți agenții de distrugere, ea este adevăratul exterminator al omenirii"* — scrie Balzac, precizînd apoi : *„Știi ce înțeleg eu prin gîndire ? Pasiunile, viciile, munca supraîncordată, durerile, plăcerile, sînt torente ale gîndirii" (Martirii neștiuți).* Ca urmare a acestei perioade de creație, de acum înainte fiecare personaj balzacian va deveni un tip social și un purtător al unei idei, fără ca prin aceasta să înceteze de loc a avea o intensă viață proprie și o prezență perfect individualizată.

Într-o altă serie de „Scene de viață privată" (*Femeia la treizeci de ani, Colonelul Chabert, Preotul din Tours* etc.), scrise în jurul vîrstei de 32 de ani, arta scriitorului a progresat (personajele sînt alese dintr-un cerc mai larg, depășind sfera unei familii, iar esența romanului urmează să fie istoria unei vieți, în jurul căreia se constituie o realitate socială mai amplă), dar tema principală a rămas aceeași : prestigiul și opulența lumii aristocratice și a marii burghezii sînt întemeiate pe o crimă ascunsă, dar „legală".

Cînd, într-o perioadă de numai trei ani (1833—36), Balzac publică seria de romane și nuvele de mari proporții intitulată „Studii de moravuri din secolul al XIX-lea" — serie incluzînd nu mai puțin de 12 volume — romancierul are deja viziunea angajării întregii sale opere într-un grandios ansamblu cu proporții de imensă frescă. Căci într-o scrisoare (1836) el anticipează : *„Studiile de moravuri vor reprezenta toate efectele sociale, fără ca vreo situație din viață, o fizionomie, un caracter de bărbat sau de*

Scanned with OKEN Scanner

femeie, un fel de viaţă, o profesiune, o zonă socială, un ţinut francez, un lucru cît de neînsemnat din perioada copilăriei, a maturităţii, a bătrîneţii, din politică, justiţie sau război, să fie uitat ... Iar după efecte vor urma cauzele".

Această viziune va căpăta expresie definitivă peste şase ani, cînd Balzac se va decide să stabilească o legătură strînsă între romanele sale, spre a da un tablou amplu şi unitar al întregii societăţi contemporane franceze, cu titlul general de *Comedia umană*.

Balzac proiectase să-şi întregească acest ciclu prin încă vreo patruzeci de romane, pe care moartea prea timpurie l-a împiedicat măcar să le înceapă, iar ceea ce a realizat (într-un răstimp de circa douăzeci de ani) se ridică la cifra de aproape o sută de romane şi nuvele de mari dimensiuni. După împărţirea pe care a stabilit-o însuşi Balzac (împărţire în care delimitările nu sînt riguroase) pentru *Comedia umană*, romanele sale se încadrează în următoarele cicluri :

1. — Scene din viaţa privată (*Gobseck, Casa La Motanul cu mingea. Colonelul Chabert* etc.).
2. — Scene din viaţa de provincie (*Eugénie Grandet, Iluzii pierdute, Ursula Mirouet* etc.).
3. — Scene din viaţa pariziană (*Moş Goriot, Cezar Birotteau, Verişoara Bette, Vărul Pons* etc.).
4. — Scene din viaţa politică (*O afacere tenebroasă* etc.).
5. — Scene din viaţa militară (*Suanii*).
6. — Scene din viaţa de la ţară (*Ţăranii, Medicul de ţară* etc.).

Temele operei

Marea ambiţie a scriitorului a fost deci „*să traseze în nesfîrşitele ei amănunte istoria fidelă, tabloul exact al moravurilor societăţii noastre moderne*", ambiţie pe care, odată, Balzac şi-a consemnat-o în cunoscutele-i cuvinte : „*Ceea ce Napoleon n-a izbutit să înfăptuiască cu sabia, voi înfăptui eu cu condeiul*".

Şi astfel, în imensa sa operă, circulă o galerie enormă de personaje, în număr de peste trei mii — din lumea aristocraţiei (*Ducesa de Langeais* sau *Bal la Sceaux*), a politicienilor (*O afacere tenebroasă*), a înaltului cler (*Preotul din Tours*), a negustorilor (*Cezar Birotteau*), a proprietarilor (*Eugénie Grandet*), a speculanţilor (*Un om de afaceri*), a cămătarilor (*Gobseck*), a bancherilor (*Casa Nucingen*), a micilor funcţionari (*Funcţionarii*), a militarilor (*Colonelul Chabert*), a magistraţilor corupţi (*Vărul Pons*), a ziarişti-

lor la fel de corupți (*Iluzii pierdute*), a țăranilor (*Țăranii*) etc. *„Prezentîndu-i, voi fi zugrăvit monstrul modern sub toate fețele, voi fi purtat o societate întreagă în capul meu“*, scrie autorul. În felul acesta, *Comedia umană* devine (cum o califică Engels în aceeași scrisoare) *„O excelentă istorie realistă a „societății“ franceze, descriind sub forma unei cronici, aproape an cu an, de la 1816 pînă la 1848, atacurile tot mai accentuate ale burgheziei ascendente contra nobilimii... cum ultimele resturi ale acestei societăți... erau doborîte una cîte una de asaltul parvenitului bogat și vulgar, sau erau corupte de acesta... În jurul acestui tablou central, Balzac grupează întregul istoric al societății franceze, din care... eu am învățat mai mult decît din toți istoricii, economiștii și statisticienii de profesie ai epocii, luați laolaltă“*.

Este aici cel mai amplu, mai veridic și mai puternic tablou al Franței, în special din timpul domniei lui Ludovic-Filip, prezentat în funcție de fenomenul tipic al vremii — goana după situații și bogăție în regimul burgheziei. *„În fundul oricărei conștiințe se găsește ascuns banul* — scrie Balzac. *Astăzi burghezia consideră banul ca bază a capacității politice, pentru că banul este marele motor al vieții“*. Setea de bani, așadar, satisfăcută la rigoare prin mijloacele cele mai venale ale crimei, dorința de parvenire cu orice preț în vederea în primul rînd a îmbogățirii, și lupta pentru existență care la oameni devine mai sălbatică decît la animale, pentru că inteligența o rafinează și o complică, iată principalele aspecte tematice ale operei balzaciene.

Balzac analizează, de pildă, în romanele sale originea îmbogățirii burgheze. La originea acestei îmbogățiri a stat mai întîi confiscarea bunurilor bisericii și ale nobilimii, în timpul Revoluției din 1789, data îmbogățirii speculanților paraziți și hrăpăreți, al căror tip este în același timp și tipul monstrului moral — Grandet. Mai tîrziu, a doua sursă de îmbogățire (adaugă Balzac, care a fost martorul primelor răscoale muncitorești și a celor dintîi manifestări ale socialismului utopic) a constituit-o exploatarea muncitorilor industriali : acest mod de îmbogățire a fost mai important decît primul. Dar cea mai importantă a fost a treia cale de acumulare a bogățiilor, și anume rapida și ampla dezvoltare a comerțului bancar. În numeroase opere, Balzac studiază mecanismul marilor afaceri și speculații financiare, care au dus la întemeierea unor adevărate dinastii bancare. Un reprezentant al unei asemenea dinastii declară cu un cinism caracteristic : *„Sîntem în Paris o duzină de regi necunoscuți de discreți, și noi sîntem adevărații stăpîni ai destinelor voastre“*. În mod deosebit, în romanul *Casa Nucingen* sînt scoase în evidență sursele enormelor profituri realizate de marea burghezie financiară.

În cadrul acestor probleme Balzac se oprește și asupra situației țăranilor. În romanele respective (*Țăranii, Medicul de țară, Preotul satului)* scriito-

Scanned with OKEN Scanner

rul analizează viaţa ţăranilor, în toată mizeria ei, cauzată mai întîi de fărîmiţarea proprietăţii rurale, ceea ce duce la exploatarea lor de către marii proprietari funciari şi bogătaşii satelor. Dar pentru Balzac (al cărui fel de a vedea a fost deformat de spectacolul cupidităţii burgheze) ţăranul rămîne un individualist, iar ţăranul sărac — un virtual proprietar lipsit de proprietate. Totuşi, Balzac presimte un inevitabil conflict între popor şi burghezie. *„Săracul se duce aşa cum a venit : în zdrenţe* — vorbeşte un personaj din *Ţăranii. Dar burghezul fură stînd la gura sobei. N-au fost de ajuns bogaţii ucişi în timpul Revoluţiei, căci iată că burghezul trăieşte de pe urma săracului. Muncim pentru voi, bogătaşilor ! Voi vreţi să rămîneţi mereu stăpîni. De aceea noi vom fi întotdeauna duşmani, azi ca şi înainte de Revoluţie. Blestemul săracilor creşte şi devine tot mai puternic“*.

Situaţia aceasta din lumea celor ce se închină în faţa atotputerniciei banului creează fenomenul social caracteristic al vremii — parvenitismul. Lui Eugène de Rastignac, tipul parvenitului, i se adresează Vautrin (personaj ce exprimă aci însăşi judecată lucidă, necruţătoare şi sentimentele de revoltă ale lui Balzac) cu aceste cuvinte :

„Să faci repede avere — iată problema pe care o au de dezlegat în acest moment cincizeci de mii de tineri în situaţia dumitale. Gîndeşte-te la sforţările pe care le aveţi de făcut şi la dîrzenia bătăliei ! Trebuie să vă mîncaţi unii pe alţii, ca păianjenii într-un borcan, căci nu există cincizeci de mii de locuri bune. În această masă de oameni trebuie să te strecori ca o molimă. Cinstea nu serveşte la nimic. Trage concluziile. Aşa e viaţa ! Trebuie să te murdăreşti pe mîini dacă vrei să-ţi faci de mîncare. Să ştii numai să te speli bine după aceea — asta e toată morala epocii noastre. Unii vînează prin zestre, alţii prin lichidări. Iar cel care se întoarce cu tolba plină e salutat de toţi, e sărbătorit şi e primit în societatea bună“.

În sprijinul unei astfel de structuri sociale profund viciate vin toate instituţiile burgheze, cărora Balzac le consacră ample, repetate şi aspre analize.

Parlamentul, arată Balzac, nu este alcătuit din adevăraţi reprezentanţi ai poporului şi intereselor sale. Burghezia capitalistă domină şi dirijează şi viaţa politică. *„Un guvern* (scrie Balzac într-un opuscul) *a fost întotdeauna şi neapărat un contract de asigurare încheiat între bogaţi, împotriva săracilor“*.

Cum *„la originea marilor averi stă o crimă care a fost uitată pentru că a fost făcută cu dibăcie* (observă Vautrin), *fireşte că justiţia burgheză are misiunea să vegheze pentru acoperirea crimei. Astea-s legile dumneavoastră* — continuă acelaşi personaj. *Nu există în ele un singur articol care să nu fie de-a dreptul absurd. Dispreţuieşte deci oamenii şi caută ochiurile prin care poţi să ieşi din reţeaua codului“*. Singura raţiune a justiţiei este

Scanned with OKEN Scanner

de *„a dovedi bogaților că pot să doarmă liniștiți"*, căci niciodată *„pentru milionari nu există eșafod"*. În numeroase rînduri, Balzac arată corupția avocaților, notarilor, grefierilor sau magistraților, pentru ca, într-o formulă de mare asprime, concluzia autorului să fie astfel formulată, prin gura unui personaj : *„Tu nu știi ce este justiția ? Justiția este miazma tuturor infamiilor morale !"*.

O altă instituție viu atacată de Balzac, aservită intereselor politicienilor și bancherilor, dar care începuse acum să-și aroge dreptul de a dirija opinia publică, este presa. Corupția ziarelor acestor „negustori de otravă" (cum îi califică romancierul pe proprietarii ziarelor), corupția presei este deseori stigmatizată de scriitor, ca în acest pasaj din *Iluzii pierdute* : *„Gazetăria este o școală a minciunii și a trădării. Ziaristul burghez corupt face trafic cu propriul său suflet, cu propria sa gîndire, cu inteligența sa. El renunță la voința sa. Ziaristul este un lupanar al gîndirii. Patronii de ziare sînt niște simpli antreprenori — iar ziariștii sînt zidarii pe care ei îi folosesc . . . Într-o lume în care banul este cheia oricărei enigme, un ziar este un privilegiu tot atît de prețios ca și cel al unui teatru. Academicienii sînt mai bine plătiți la „Figaro" decît la Academie. Meseria unui proprietar de ziar este doar de a cîștiga bani"*.

Într-o astfel de societate, firește că nici căsătoria nu va lua o altă formă decît aceea a unei simple tranzacții comerciale. Combinațiile ce se fac în jurul unei căsătorii (combinații consemnate în majoritatea romanelor lui Balzac) vor deveni o altă sursă a îmbogățirii burgheziei sau aristocrației scăpătate. Principalele probleme ale căsătoriei în această societate sînt contractul de căsătorie, regimul dotal, chestiunile succesiunii și calculul rentelor soției. O prudentă viitoare soacră exprimă în termeni elocvenți această primordială grijă : *„Vă sfătuiesc, copii, să luați informații exacte de la notarul vostru, căci contractul este una din datoriile cele mai sfinte. Dacă părinții voștri nu și-ar fi făcut bine patul, voi n-ați avea astăzi cearșafuri. Verificați conturile de tutelă, verificați bine fondurile dotale !"*

Lumea burgheză, atît de fidel redată de romancier, este o adevărată junglă, în care oamenii egoiști și sadici se devorează între ei mai sălbatic decît animalele sălbatice. Personajele lui Balzac însă nu sînt monștri din naștere, ci realitatea ambiantă burgheză îi face să devină monștri. *„Nimic măreț nu stăpînește, nimic generos nu călăuzește pe cei care trăiesc în mijlocul banilor și nu cunosc decît banii"* — precizează un erou din *Pielea de sagri*. Orice legături de familie și orice sentimente omenești sînt uitate în această crudă luptă : un tată fură averea copilului său, un alt părinte este despuiat fără milă de fiicele sale, un unchi își alungă nepotul din casă ; iar o soție, spre a rămîne singură proprietară a averii soțului său, îl internează într-un ospiciu, ca pe un adevărat dement. Viciile caracte-

Scanned with OKEN Scanner

ristice, deci, ale societății burgheze destramă orice legături de familie și anihilează complet cele mai elementare sentimente omenești, și aceste aspecte furnizează numeroase alte teme scriitorului.

Romantism și realism. Caracterul popular

Intrînd în intimitățile procesului de creație al lui Balzac, vom întîlni anumite aplicații, gusturi, procedee, ce amintesc maniere ale scriitorilor romantici. Aceasta, în primul rînd pentru că Balzac n-a fost un observator rece și un analist impasibil, ci un temperament pasionat. El respinge categoric literatura „confidențială", mărturisirea considerată ca un principiu al creației literare, valabil pentru scriitorii romantici. De aceea, el declară că „nu s-a pus în scenă nicăieri". Totuși, recunoaște intervenția amintirilor personale, în anumite opere, și nu rare sînt personajele în care a încorporat variate trăsături personale (în Zacharie Marcas, în Raphael din *Pielea de sagri*, în Facino Cane, în Louis Lambert, pasiunea sa erotică e transcrisă mai ales în Albert Savarus, sau îl găsim în reacțiile tinerilor provinciali veniți la Paris, Rastignac sau Lucien de Rubempré). Aceasta, în operele de tinerețe, iar în cele de după 1836, aproape de loc.

Din acest punct de vedere și ca o consecință asupra creației sale, caracterul esențial al operei balzaciene poate fi găsit în forța pasiunii cu care notează observațiile, în intensitatea de viață pe care o dobîndește lumea sa de personaje, în capacitatea sa de a se transpune în sufletul unui personaj, identificîndu-se cu acesta printr-o trăire reală, obsedantă, halucinantă chiar. Dotat cu o extraordinară forță de imaginație, Balzac amplifică dramatic oamenii, sentimentele și situațiile. Atenția îi este atrasă de exemplarele umane ce ies din comun — sau, mai bine-zis, care sînt smulse din realitate, dar sînt tipizate pînă la proporții de simbol. *„Îmi plac oamenii excepționali,* îi mărturisea el scriitoarei George Sand, *de care, de altfel, am nevoie pentru a-mi pune mai în relief ființele mele vulgare. Dar aceste ființe vulgare mă interesează mai mult decît te interesează pe dumneata. Eu le amplific, le idealizez în sens invers, în urîțenia și prostia lor. Eu dau diformităților lor proporții îngrozitoare și grotești".* În esență, acest procedeu balzacian nu vine în contradicție cu principiile realismului, pentru că scriitorul nu face decît să amplifice datele unei foarte precise și juste observații realiste.

Faptul că în scrisul său străbate adesea eul său impetuos, faptul că îi place să dezvolte uneori teorii ce țin mai mult de exuberanța imaginației decît de reflexie, faptul că manifestă un gust uneori pentru tirade cu efect oratoric, alteori pentru motive melodramatice și fantastice — toate acestea

sînt aspecte secundare, accidentale chiar, care nu slăbesc nici soliditatea observației concrete și profunde a esențialului, nici marea vigoare de exprimare a viziunii sale realiste. Dimpotrivă, s-a remarcat că Balzac reprezintă o culme a realismului critic din întreaga literatură universală, tocmai pentru că scrisul său este dinamizat, animat de asemenea elemente romantice, tocmai pentru că aceste elemente exprimă pasiunea plină de elan a scriitorului în căutarea adevărului.

★

Importante semnificații are și caracterul popular al operei balzaciene. În primul rînd, pentru că însuși realismul lui Balzac a fost generat de acea imensă energie populară care a făcut ca într-un răstimp de numai șaptezeci de ani Franța să trăiască trei mari zguduiri revoluționare. Marile schimbări survenite în urma lichidării revoluționare a feudalismului cu sprijinul principal al maselor populare i-au dat scriitorului un neegalat simț de înțelegere a contemporaneității. Creația sa a fost alimentată de atmosfera mișcării populare din 1830, îndreptată împotriva dominației oligarhiei financiare și bancare — devenită obiectiv principal al atacurilor romancierului.

În al doilea rînd, pentru că Balzac manifestă simpatie cordială față de masele populare, față de republicanii militanți (Niseron din *Țăranii*, Pillerault din *Cezar Birotteau* sau Michel Christien din *Iluzii pierdute*) sau față de oameni simpli și necăjiți : un sacagiu (în *Liturghia ateului*), un simplu soldat (în *Colonelul Chabert*), o lucrătoare (în *Pamela Giraud*), un tîmplar (în *Pierrette*), o lenjereasă (în *Gobseck*) sau un om de serviciu (în *Vărul Pons*).

Un roman tipic balzacian : „Moș Goriot"

După ce în romanul *Eugénie Grandet* zugrăvise — la nivelul unei mari capodopere — realitatea unei familii în toată complexitatea ei, în anul următor (1834) Balzac dă prima sa reprezentare a unei întregi societăți, într-un roman ce rămîne culmea creației sale și pe care însuși autorul îl recunoaște ca fiind *„deasupra tuturor compozițiilor mele precedente"* — *Moș Goriot*.

În personajul central, romancierul încearcă (după cum mărturisea într-o scrisoare) *„zugrăvirea unui sentiment atît de puternic, încît nimic nu-l epuizează, nici jignirile, nici rănirile, nici nedreptatea : un om care e tată așa cum un sfînt, un martir, e creștin"*. În bătrînul Goriot, Balzac plasează tema paternității exagerate pînă la anormal, prăbușită sub lovi-

turile monstruoasei ingratitudini și dorințe de parvenire a fiicelor sale. Nucleul romanului, deci, îl constituie conflictul dintre părintele, fost mare fabricant de paste făinoase, și fiicele lui, pe care — cu sacrificiul întregii sale averi — dorește să le vadă foarte sus și care într-adevăr ajung, una contesă de Restand, cealaltă soția marelui bancher baron de Nucingen. Pentru mult răsfățatele lui fiice, Goriot rămîne pur și simplu doar o sursă permanentă de bani. Nici un sentiment elementar uman nu le leagă de tatăl lor (persoană mult prea modestă în raport cu „calitatea" lumii „înalte" în care au ajuns ele), nici măcar obligația de a-l vizita pe patul morții sau de a-i însoți sicriul în drum spre cimitir. Romanul devine astfel un tablou al descompunerii morale a familiei ca o inevitabilă consecință a inumanei ordini sociale întemeiate pe puterea și prestigiul banului. De aceea, în decursul impresionantei scene a morții sale, Goriot ajunge la concluzia că în această lume adevăratele sentimente nu pot exista decît printre oamenii fără avere.

În acest roman în care Balzac pune astfel tema familiei, el realizează pentru prima dată o dramă a banului în toată amploarea sa. Motivul banului dă acestei puternice compoziții simfonice explicație și unitate dramatică. Dar aceasta, pentru că *Moș Goriot* depășește cu mult cadrul familiei, constituindu-se pe mai multe planuri.

Dintru început acțiunea este plasată în mediul pensiunii doamnei Vauquer, unde întîlnim oameni din variate straturi sociale — studenți, negustori, ocnași, funcționari, femei din burghezia scăpătată sau doamne din „înalta" societate. Apoi, acțiunea se deplasează — pentru a lărgi cadrul uman — în saloanele aristocratice. Pe aceste scene evoluează Eugène de Rastignac, tînărul dintr-o familie de aristocrați sărăciți, venit la Paris și purtînd nostalgia purității (în opoziție cu „oceanul de murdărie" a burgheziei pariziene) de viață a patriarhalei nobilimi provinciale (punct în care reîntîlnim amintita prejudecată a lui Balzac). La început Rastignac dorește să parvină prin muncă cinstită, dar aici, sub influența principiilor moralei burgheze (pe care i le dezvăluie sistematic fostul ocnaș Vautrin), vederile tînărului se schimbă total și el ajunge la concluzia că spre a parveni trebuie să facă uz de orice mijloace. În felul acesta, privită în perspectiva mai largă a întregii *Comedii umane,* adevărata temă principală a romanului *Moș Goriot* devine „educația" lui Rastignac (în sensul concluziilor finale la care ajunge), iar acest personaj devine principalul centru de interes. Repetăm : nu atît în cadrul izolat al romanului *Moș Goriot,* cît în cadrul larg al operei balzaciene în ansamblul său.

Cu „reeducarea" lui Rastignac se însărcinează Vautrin — personaj în care recunoaștem ipostazierea (pînă la un punct) a însăși revoltei romancierului contra ordinii sociale existente. Și mentalitatea, și structura afectivă, și problemele, și morala, și practica, și instituțiile acestei societăți —

Scanned with OKEN Scanner

totul este judecat cu asprime de acest ocnaș. Ocnașii pot să fi ajuns pe bună dreptate ocnași, dar *„toate ticăloșiile pe care le ducem noi în spinare sînt mai puțin decît ticăloșia pe care o purtați în suflet voi, mădulare neputincioase ale unei lumi putrede"*. Totuși, Vautrin rămîne structural un burghez care nu vede posibilă transformarea societății, care e revoltat contra celor bogați numai pentru că el e încă sărac, care visează plantații în America, *„unde poți face orice vrei cu negrii"*.

De pe platforma acestor concepții sau ambiții și în acest sens îi face el „educația" tînărului, încît „reeducarea" lui Rastignac înseamnă acomodarea sa perfectă la condițiile existente.

Moș Goriot constituie și un exemplu de ceea ce înseamnă construcția complexă, mecanismul, tehnica romanului balzacian.

Privind cu atenție, se constată în roman patru centre de interes dramatic, concretizate în patru personaje : Goriot, Rastignac, Vautrin și Doamna de Beauséant. Fiecare personaj își revelează viața sa — ceea ce dă patru drame paralele : primul personaj moare, al doilea parvine, al treilea este arestat, iar al patrulea se exilează. În afară de aceasta, romancierul mai creează trei „apendice" dramatice, pe care le folosește ca resorturi ale acțiunii : este povestea Anastasiei de Restand, cea a Delfinei de Nucingen și cea a Victorinei Taillefer. Cu toate acestea, cele patru drame paralele nu strică de loc unitatea operei, căci toate patru converg spre punctul central al dramei care îl preocupă în principal pe autorul *Comediei umane*, toate patru colaborează spre conturarea puternică a subiectului unic al cărții : „reeducarea lui Eugène de Rastignac".

De aceea, începînd cu *Moș Goriot*, pentru Balzac romanul nu va mai rămîne povestirea unui singur subiect, ci „reunirea mai multor subiecte în jurul unei puternice idei directoare" (M. Bardèche). Balzac deschide conceptului de roman perspectivele imense în care o operă, deși perfect unitară, completă și independentă, este integrată organic într-un angrenaj vast de frescă a unei epoci asemenea celui realizat de *Comedia umană*.

Arta scriitorului

În decursul expunerii de mai înainte au fost relevate deja cîteva aspecte ale artei marelui romancier, aspecte ce urmează acum să fie completate prin sublinierea altor caracteristice modalități artistice balzaciene.

Caracterul esențial al operei lui Balzac — după cum s-a mai spus — este intensitatea de viață, forța pasiunii cu care notează observațiile privind tipuri, relații și fapte tipice vremii sale. O dată cu Balzac se impune în istoria romanului modul literar de înregistrare a prezentului, neglijîndu-se

Scanned with OKEN Scanner

modalitatea romanescă de „reconstituire", cu date ale fanteziei, a unor figuri sau povestiri ce ies din comun. Senzaţia de „viaţă" pe care o procură cititorului un roman balzacian provine în primul rînd din acuitatea sesizării şi notării detaliului caracteristic, apoi, din utilizarea unor elemente luate din experienţa directă a vieţii, în care sens Balzac foloseşte uneori chiar elemente autobiografice. În sfîrşit, dintr-o excepţională capacitate a scriitorului de a se transpune în psihologia şi situaţiile eroilor săi, trăind nedistanţat de ei, cu impresia (care nu o dată atinge forma obsesiei şi chiar a halucinaţiei) că trăieşte în societatea lor ca în societatea celor mai reali oameni cu putinţă.

Interesant de observat e faptul că scriitorul întîmpină dificultăţi cînd vrea să redea momentele subtile şi mai ales aspectele gingaşe ale sentimentului iubirii (cum se întîmplă în *Crinul din vale*). Pentru alte aspecte subtile ale sentimentului însă Balzac manifestă posibilităţi remarcabile — cum se întîmplă în faţa iubirii paterne a bătrînului Goriot, în faţa puterii iluziei unui suflet sensibil ca al Eugeniei Grandet, sau în faţa omului (*În căutarea absolutului*) absorbit cu totul de visul său măreţ. În schimb, niciodată Balzac nu e atît de uriaş ca în redarea diferitelor forme şi consecinţe pe care le ia rapacitatea lumii burgheze. El nu ţine neapărat să prezinte oamenii şi viaţa în negru, dimpotrivă, cu satisfacţie notează şi aspectele frumoase ale lumii ; dar dacă paleta lui are mai mult culori întunecate, e pentru că aşa este viaţa pe care el, artistul realist, trebuie s-o redea.

Realismul lui Balzac nu constă în prezentarea minuţioasă şi exactă a unui cadru material de viaţă. Acesta nu există decît în funcţie de o realitate umană, pe care o semnifică, n-are o valoare în sine şi pentru sine. Dar în momentul în care cadrul material de viaţă apare legat de un personaj (ca prăvălia din *Casa la Motanul cu mîngea,* cadru în care apare Augustine Guillaume), „cadrul e atît de semnificativ, încît devine aproape un personaj mut, încărcat de moralitatea povestirii" (M. Bardèche). Şi din acest moment, detaliile materiale vor deveni semnificative, sugestive, explicative pentru natura intimă a scenei desfăşurate aici, a felului de viaţă sau a caracterului personajului plasat în acest cadru.

Balzac afirmă consecvent existenţa unui raport foarte strîns între om şi mediul său social. În concepţia lui, caracterele sînt produsul structurii materiale şi morale a mediului lor social. Originea lor socială, educaţia primită, relaţiile pe care le întreţin, profesiunea pe care o practică, le imprimă o anumită mentalitate şi anumite obişnuinţe. De toate aceste date — şi de alte încă — va ţine seama romancierul cînd îşi va construi personajele. Aci ajungem la un punct capital al artei lui Balzac.

„Toate personajele sale sînt dotate cu ardoarea vitală de care era animat el însuşi" — remarca Baudelaire. Ceea ce e puţin spus, căci tehnica construcţiei unui personaj balzacian este infinit mai complexă. În primul

Scanned with OKEN Scanner

rînd, forţa unui personaj balzacian este dată de tipicitatea lui, de capacitatea autorului de a generaliza datele observaţiei concrete pînă la a le conferi valoarea tipicului. Iată, de pildă, Grandet : acesta nu rămîne un abstract simbol al avariţiei, ci, pe baza observaţiei mai multor caractere respective din jurul său, Balzac a creat *„un avar"*, adică o fiinţă foarte vie, mai vie decît a avarului lui Molière, foarte circumstanţiată, trăind o viaţă foarte minuţios redată, trăind *tot timpul,* în toate paginile cărţii, o fiinţă care nu este niciodată *un alt avar* decît el însuşi" (E. Faguet). Este avarul timpului, avarul care ştie profita de toate împrejurările pe care i le-a creat regimul lui Ludovic-Filip.

Apoi, personajul este progresiv reconstituit de Balzac din fragmente de detalii semnificative — cum arătam mai sus. Entuziasmat de progresele ştiinţelor naturale ale timpului în cadrul cărora un Cuvier reconstituise scheletul unui mamut pe baza unei simple măsele găsite, entuziasmat de cuvintele unui filozof la modă („Daţi-mi harta unei ţări şi vă voi spune cum este omul acelei ţări" — Victor Cousin), Balzac spunea într-o frază foarte caracteristică pentru arta sa de a crea personaje : *„Dă-mi o mănuşă, şi îţi voi reconstitui omul"*. Într-adevăr, nu numai datele cadrului material de viaţă sau cele ale mediului social, ci şi date dintre cele mai aparent nesemnificative sînt puse la contribuţie de romancier, pentru a realiza o psihologie complexă — deşi deasupra tuturor aspectelor caracterologice domină, foarte viguros accentuată, trăsătura dominantă a personajului.

Un alt procedeu utilizat în construcţia personajului este confruntarea stării lui prezente cu trecutul său. Personajul capătă astfel mai puternic relief — fie prin faptul că elementele trecutului contrastează cu datele prezentului, fie că ele aduc o confirmare în plus la caracterul sau comportarea lui din prezent. Situaţiile, faptele şi oamenii capătă în opera lui Balzac o extraordinară forţă, pregnanţă, relief, rezonanţă şi semnificaţie, tocmai prin confruntarea acestui dublu aspect al lor : forma lor de ieri şi cea de azi. Prezenţa unui personaj balzacian devine atît de puternică datorită unui extrem de complex procedeu (ca să ne exprimăm figurat) realizat printr-un efect al unui joc de oglinzi rînduite de scriitor de jur-împrejurul personajului.

În fine, caracteristic pentru tehnica autorului *Comediei umane* este reluarea repetată a unor personaje din romanele sau povestirile sale anterioare. Procedeul acesta are nebănuit de preţioase consecinţe artistice. Întîi — pentru că intriga devine mai simplă, scriitorul nu mai are nevoie să întîrzie prezentîndu-şi prin detalii de viaţă personajul reluat, deja cunoscut, şi căruia acum — punîndu-l în situaţii noi care îi revelează trăsături inedite — îi poate îmbogăţi şi mai mult psihologia. Al doilea — pentru că reactualizarea unui personaj şi reamintirea povestirii legate de el dă figurilor şi situaţiilor un sens de permanenţă, întărind în mintea citi-

Scanned with OKEN Scanner

torului ideea că astfel de figuri și situații sînt tipice. Al treilea — pentru că această reluare creează pentru cititor efecte de perspectivă : personajul e văzut de două ori — în cadrul *romanului său,* și în perspectiva amplă a *Comediei umane.* Dublul aspect al său este apoi completat de un al treilea : de conștiința unui destin al său, hotărît de natura mediului social în care îi este dat să trăiască.

Influența lui Balzac

Prin tematica operei sale, prin ideile pe care le-a susținut cu atîta putere de convingere, prin imaginile artistice de o forță atît de copleșitoare, și în parte prin specificele sale modalități artistice, Balzac a exercitat o remarcabilă influență chiar și asupra contemporanilor săi.

Exemplul operelor sale a determinat-o pe George Sand (pentru care *Comedia umană* era „un examen aproape universal a tot ce a constituit viața contemporanilor") să părăsească sentimentalismul și romanescul care dominaseră operele sale de tinerețe, și să se îndrepte spre romanul de observație realistă. După exemplul *Comediei umane,* Victor Hugo, deși dotat cu altă structură sufletească și adoptînd idei ale socialismului utopic, a pornit să scrie *Mizerabilii,* roman conceput tot ca o frescă — dar la o scară mai redusă — a Franței primei jumătăți a veacului trecut. L-au admirat Lamartine, Gautier, B. d'Aurevilly ; Sainte-Beuve însă l-a negat cu o surprinzătoare lipsă de înțelegere, dar după 1850 i-a recunoscut valoarea. Mai tîrziu, Flaubert, Maupassant, Daudet sau Zola au primit un puternic impuls de la Balzac, în sensul atașării de realitățile contemporane.

În Italia, Balzac n-a fost apreciat : i-au fost adversari și contemporanii (Mazzini, Tommaseo) și, mai tîrziu, scriitorii „verişti" (Capuana, Fogazzaro). Nici în Anglia n-a fost prețuit la început ; Thackeray nu-l pricepea, iar Dickens îl disprețuia, — în schimb poetul Swinburne și Oscar Wilde sînt entuziasmați admiratori ai săi. Un succes imediat a cunoscut Balzac în Germania. Primul care l-a apreciat a fost Goethe, urmat de poeții H. Heine, care-l cunoștea și personal, și de H. von Hofmannsthal, care i-a dedicat un studiu rămas și azi valabil (fundamental este studiul ilustrului critic E. R. Curtius). Straniu este faptul că cei mai mari prozatori germani ai secolului trecut — G. Keller, C. F. Mayer, Th. Fontane — n-au arătat interes față de opera balzaciană. Scandinavii H. Ibsen și Bj. Bjőrnson se consideră mai apropiați de Balzac decît de Zola, iar Strindberg la un moment dat chiar suferă o influență balzaciană. În Rusia, Turgheniev exprimă oarecare rezerve față de stilul lui Balzac ; în schimb Dostoiewski, care în 1837 publică traducerea *Eugeniei Grandet,* a contribuit prin

aceasta în cea mai mare măsură la cunoaşterea şi popularitatea lui Balzac în ţările slave.

Eruditului critic şi istoric H. Taine, care îl compara, ca forţă creatoare, cu Shakespeare şi Michelangelo, romanele lui Balzac i-au sugerat viziunea „caracterului dominant" („faculté maîtresse"). Taine a fost primul care i-a dedicat şi un studiu de mare autoritate. Iar asupra romancierilor de mai tîrziu, şi pînă în zilele noastre, influenţele unora sau altora din aspectele concepţiei balzaciene asupra romanului sînt tot atît de frecvente şi de puternice, pe cît ar fi de greu de specificat cu precizie. Forma „romanului-fluviu" (de pildă *Familia Thibault,* a lui Roger Martin du Gard) provine desigur tot din viziunea balzaciană asupra romanului. Marcel Proust apoi a fost definit ca fiind cel mai balzacian scriitor după Balzac (Thibaudet).

„Cel mai mare om al secolului nostru" (Baudelaire), care „îl depăşeşte pe Tacit" (Hugo), care, alături de Shakespeare, a lăsat „cel mai mare magazin de documente asupra firii omeneşti" (Taine), „cel mai mare creator de fiinţe vii care a existat vreodată, autorul „celei mai vaste lumi pe care a creat-o arta" (Thibaudet), — în astfel de termeni superlativi a continuat Balzac să fie admirat de posteritate. Însuşi Lev Tolstoi, celălalt titan al romanului european, sfătuia : „Citiţi-l pe Balzac, de la care la timpul lor au învăţat să scrie toţi". Maxim Gorki mărturisea, în cuvinte de suprem elogiu adus geniului lui Balzac : „Shakespeare, Balzac, Tolstoi — iată după mine trei monumente pe care omenirea le-a ridicat în cinstea ei însăşi . . . Pentru mine, toată viaţa, cartea a fost ca o mamă ; dar, dintre toate cărţile, în mod deosebit mă simt ataşat de cărţile lui Balzac".

Scanned with OKEN Scanner

★ *Realismul în Anglia* ★

1
EPOCA VICTORIANĂ" ŞI CARACTERELE REALISMULUI ENGLEZ
2
CHARLES DICKENS
3
SURORILE BRONTË
4
GEORGE ELIOT
5
W. M. THACKERAY

„Epoca victoriană" şi caracterele realismului englez 1

O literatură care promova idealuri mic-burgheze, care se oprea şi asupra problemelor sociale, dar prefera să zugrăvească tablouri de interior, cultivînd valorile sentimentaliste, afişînd puritanism, linişte şi mulţumire, cunoscută în istoria literaturii engleze sub denumirea de „literatura victoriană", a contribuit în mare măsură să se proiecteze o lumină trandafirie asupra întregii epoci de 63 de ani cît a durat neobişnuit de îndelungata domnie a reginei Victoria.

În realitate, ultimele şase decenii ale veacului trecut au fost o epocă de mari frămîntări sociale, determinate în primul rînd de consecinţele revoluţiei industriale, începute încă în secolul anterior, în urma căreia burghezia capitalistă acaparează mijloacele de producţie. Aceasta aducea ruinarea micului producător şi transformarea lui în proletar, aglomerarea în centrele industriale a ţăranilor săraciţi, popularea fabricilor nu numai cu femei, ci şi cu copii chiar de 6—7 ani. Considerînd că maşinismul este cauza mizeriei şi şomajului lor, muncitorii distrug maşinile, izbucnesc primele crize de supraproducţie, iar în 1837 mişcarea cartistă formulează revendicări de drepturi electorale. Mişcarea cartistă era reformistă şi legalistă, nu revoluţionară ; dar era prima mişcare organizată a proletariatului, a cărei amploare şi rezonanţă se va resimţi în operele multor scriitori ai timpului, dintre cei mai mari şi mai populari.

Totodată, această perioadă a fost şi epoca marilor anexiuni de colonii : India, Birmania, Egiptul, Sudanul, Noua Zeelandă etc. vor deveni imense surse de materii prime şi pieţe de desfacere minunate pentru capitaliştii englezi ameninţaţi de crizele economice ale căror cauze au fost menţionate mai sus.

Scanned with OKEN Scanner

„Epoca victoriană", deci, n-a fost cîtuşi de puţin o epocă de linişte şi de bunăstare generală. Dimpotrivă, marii scriitori englezi — chiar dacă nu s-au oprit îndelung asupra lumii muncitorilor iar ideologiceşte n-au depăşit orizontul de vederi cartiste — au dezvăluit convingător şi documentat în operele lor adevărata realitate. Dar, într-o anumită formă, specifică, determinată — printre altele — nu numai de exemplul ştiinţelor timpului sau de prestigiul unei filozofii raţionaliste, ci în acelaşi timp şi de un puternic curent contemporan de gîndire idealistă.

Notele definitorii ale realismului englez din secolul al XIX-lea derivă din tot acest complex de împrejurări, faţă de care *„scriitorii epocii victoriene reacţionează aducînd o nostalgie a patriarhalului, un ideal de viaţă creştin-socială, sau preocuparea de a compătimi mica burghezie, — dar termină totdeauna prin a accepta în substanţă ordinea stabilită. Toţi încep prin a fi cei mai aspri atacatori ai societăţii capitaliste, dar la sfîrşit îi acceptă premisele, într-un cadru optimist şi quietist. Nu sînt adevăraţi revoluţionari. Îi animă un anumit conservatorism filantropic"*. Abordează în general aceleaşi aspecte de viaţă care se găsesc şi în operele realiştilor francezi ai secolului ; dar, spre deosebire de aceştia, la scriitorii realişti englezi problemele discutate „sînt mai generale, mai puţin intelectualiste şi rafinate . . . poziţia scriitorului este mai umană, mai generoasă, dar şi mai conciliantă şi mai oportunistă" (H. Hauser).

Charles Dickens

Această lume a calculului rece şi meschin dezvoltă o concepţie de viaţă ilustrată pe plan filozofic de utilitarismul lui John Stuart Mill sau de concluziile feroce ale doctrinei lui Malthus, provocînd, pe de altă parte, reacţiunea idealistă a lui Carlyle sau Ruskin împotriva individualismului şi a egoismului.

Văzută în aspectele ei esenţiale, opera lui Dickens se înscrie pe linia aceleiaşi reacţiuni.

Charles Dickens (1812—1870) este dintre scriitorii a căror biografie lămureşte multe aspecte ale operei lor, pentru că cel mai mare romancier englez al veacului face adeseori apel în opera sa la elemente autobiografice.

Fiu al unui mic funcţionar, ajuns din cauza sărăciei în închisoarea datornicilor, Dickens va păstra în mai multe romane ale sale — începînd chiar cu primul — imaginea din copilărie a acestei diabolice instituţii. Mizeria copiilor lucrînd în fabrici o va cunoaşte şi descrie romancierul întîi în *David Cooperfield* — după ce el însuşi, la o vîrstă fragedă, a intrat ca ucenic într-o fabrică. Mai tîrziu, ca funcţionar într-un birou de avocatură, el

va cunoaşte îndeaproape şi dedesubturile viciatei justiţii şi legislaţii — relatate mai ales în *Casa întunericului*. Apoi, ca stenograf şi reporter parlamentar, el cunoaşte cangrena morală din vîrful edificiului social. În afara aspectelor de sărăcie şi de şomaj din cartierele mărginaşe ale Londrei, Dickens ia contact direct cu realităţile din întreaga sa ţară, pe care o străbate în lung şi-n lat, ca reporter al unui mare ziar.

Între timp, după ce publicase două volume de schiţe, la vîrsta de 24 de ani Dickens devine celebru prin primul său roman publicat în foileton — *Documentele postume ale clubului Pickwick* (1836). (Ca în Franţa, genul romanului foileton a contribuit şi în Anglia la politizarea, democratizarea şi larga popularitate a romanului, menţinîndu-se totodată şi scăderile la care duce acest gen.) Este invitat să ţină conferinţe şi să citească din opera sa în diferite oraşe. În cotidianul fondat de el, susţine o linie de atitudine burghezo-democrată. Invitat şi în America, Dickens străbate Statele Unite, dar stările de lucruri de aici îl dezamăgesc profund : impresiile şi le va consemna în *Note din America* şi în romanul *Martin Chuzzlewit*. Moare la vîrsta de 68 de ani, regretat de lumea celor umili şi oropsiţi, cărora le-a fost dedicată întreaga sa literatură.

Primul roman, citat mai sus, este de o construcţie şi întrucîtva chiar de o tonalitate generală deosebită în ansamblul operei dickensiene. Schema operei — o capodoperă a literaturii umoristice engleze — este aceea a romanului picaresc, aventura ocazionînd ample şi sugestive prezentări ale mediilor, problemelor de viaţă şi caracterelor tipice. Apare aici caracterul spre care Dickens se va simţi permanent atras : omul simplu, fără complicaţii profunde, bun pînă la naivitate şi cu slăbiciuni care-l fac simpatic. Cuplul Pickwick — valetul Weller reeditează cuplul Don Quijote — Sancho Panza, şi aici umorul acoperind sensuri duioase de umanitate. Acestui roman i-au urmat altele — în care problematica socială îşi face intrarea din ce în ce mai amplu. Mai importante sînt *Oliver Twist* (1837—1838), *Nicholas Nickleby* (1838—1839), *Martin Chuzzlewit* (1843) şi romanul considerat capodopera sa, *David Copperfield* (1849—1850).

Deşi viaţa nu l-a alintat, spectacolul ei nu i-a smuls scriitorului accente de pesimism sau măcar de revoltă viguroasă. Dickens este un generos, un sentimental şi un optimist. Atît calităţile cît şi slăbiciunile operei sale derivă din acest fond temperamental. Ceea ce însă nu înseamnă de loc că el acceptă integral viaţa aşa cum e, sau că ar fi un om mulţumit. Este falsă prin unilateralitatea ei imaginea acceptată uneori a unui Dickens dulce şi liniştit idealist, trăind în visul romantic al unui trecut patriarhal, şi a unui blajin umorist care se amuză să caricaturizeze uneori figuri ridicole.

În realitate, Dickens este un atent observator al vieţii, luînd atitudine faţă de oameni şi fapte. În opera sa se simte un om permanent urmărit

Scanned with OKEN Scanner

de imaginea nedreptății sociale, a mizeriei și răutății omenești. N-au scăpat observației sale aspecte dintre cele mai caracteristice ale realității din Anglia timpului său. Propria sa experiență de viață l-a pus în contact direct cu aceste realități, iar suferințele pe care le-a îndurat dau un patos emoționant felului în care autorul arată o cordială înțelegere umană față de cei ce suferă condițiile deosebit de aspre ale vieții contemporane. Atmosfera creată în mediul în care trăia de consecințele impetuosului avînt al capitalismului și mai tîrziu de mișcarea cartistă a contribuit — începînd cu *Oliver Twist* — să-i îndrepte insistent atenția asupra victimelor acestei vieți contemporane.

Concepțiile și viziunea sa realistă au fost alterate atît de temperamentul său generos, cît și de simpatia sa față de lumea micii burghezii căreia îi aparținea. În consecință, soluțiile pe care le propune literatura sa sînt: menținerea ordinii stabilite, dar eliminînd egoismul, cruzimea și abuzurile, spre a se ajunge la un altruism din convingere și la o împăcare generală.

Definindu-se ca un romancier al celor umili și oropsiți, Dickens însă consideră în această categorie aproape exclusiv pe micii burghezi, ruinați și asupriți de consecințele rapidei dezvoltări a capitalismului. Nici un scriitor al veacului nu face, cu atîta hotărîre și insistență, loc micii burghezii în domeniul romanului, ca Dickens. Pe oamenii a căror prezență într-o operă literară era considerată de scriitori englezi ca nefiind interesantă, Dickens îi privește nu numai cu interes, ci chiar îi înzestrează cu cele mai frumoase însușirii morale și intelectuale. Mica burghezie din romanul său apare idealizată, arătată fiind ca singura categorie socială în care pot fi găsite adevărate modele de virtute. Această lume suferă sărăcia și nedreptatea, trăiește liric nostalgia bunelor vremuri de odinioară, îndură și iartă, rabdă și iubește, răspunzînd oprimării și nedreptății printr-o comportare blîndă, fără revoltă sau violență. Chiar figurile de muncitori, exploatați greu de patroni, sînt oameni harnici, cinstiți și buni, dar lipsiți de combativitate.

O atare concepție nu putea să nu aibă consecințe negative asupra însăși artei romancierului.

Dickens se arată a fi familiarizat cu lumea micii burghezii. Acestui mediu îi aparțin tipurile cele mai realizate artistic în toată opera lui Dickens. Figurile de aristocrați (de ex. Sir Hawk, din *Nicholas Nickleby*) sînt mult mai palide. În schimb, resorturile sufletești cele mai semnificative ale muncitorilor sînt cele mai slab cunoscute de romancier. De obicei personajele din aristocrație sau din marea burghezie, dotate de autor cu trăsături pozitive, apar ca „binefăcători" printr-o intrare forțată, neverosimilă (de ex. Brownlow din *Twist*), sau se transformă — imprevizibil, ieșind

Scanned with OKEN Scanner

brusc de pe linia caracterului cu care au fost prezentați pînă atunci de scriitor — devenind pe neașteptate corecți și buni (ca bătrînul Domby sub influența funcționarului Gay, sau ca tînărul Martin Chuzzlewit sub aceea a servitorului său). Un asemenea mod de conducere a narațiunii este ales de Dickens pentru a ajunge la finaluri fericite — în realitate, de un optimism trandafiriu ; iar asemenea convertiri surprinzătoare îi sînt necesare romancierului pentru a demonstra posibilitatea rezolvării problemelor și conflictelor sociale pe calea pașnică a generozității și convingerii. Dar, pentru cititorul de azi cazurile acestor schimbări bruște și neverosimile ale mersului acțiunii sau ale atitudinii personajelor respective rămîn neconvingătoare.

Cu toate acestea, Dickens este un mare scriitor realist.

Aspectele cele mai caracteristice ale vieții engleze din epoca victoriană apar în operele sale, în special în romanele *Dombey și fiul* (1846—1848), *Casa întunericului* (1852—1853) și *Timpuri grele* (1854).

Unul din aceste aspecte îl constituie acele „case de muncă", în care lucrătorii rămași șomeri lucrau pînă la epuizare, condiții zugrăvite de romancier în *Oliver Twist*. În același roman întîlnim apoi astfel de descrieri ale cartierelor de la periferia orașului :

> „Galerii de lemn putred trecînd prin spatele caselor ciuruite de găuri prin care se vede noroiul ; geamuri sparte și cîrpite, prin care ies prăjini pentru uscatul unor rufe ce nu există ; odăi atît de mici, atît de murdare, atît de închise, încît aerul dinăuntru pare mai îmbîcsit decît murdăria și gunoiul ; încăperi de lemn care ies în afară deasupra noroiului și amenință să cadă ; ziduri pătate, temelii șubrede, toate trăsăturile dezgustătoare ale mizeriei . . . "

În romanele lui Dickens se reflectă adeseori o altă plagă a societății timpului — aceea a justiției cu președinții de curte corupți, cu judecătorii sadici, cu avocații excroci, cu prevederile absurde ale codului penal, cu regimul din închisori, cu tărăgănarea premeditată a proceselor. *Casa întunericului* este romanul în care tema este atacată mai amplu și multilateral.

Numeroase sînt operele în care Dickens stăruie asupra exploatării inumane a copiilor în fabrici. Este, dintre temele tratate în opera dickensiană, cea mai patetic realizată, pentru că, tratînd-o, scriitorul își amintește de propriile-i suferințe din copilărie. Situația în care se găsesc orfanul David Copperfield sau micul Smike (din *Nicholas Nickleby*) o trăise și autorul.

Printre multe alte aspecte ale realității vremii consemnate de Dickens este și sistemul de educație. În *David Copperfield*, de pildă, romancierul

Scanned with OKEN Scanner

prezintă o asemenea şcoală în care elevii săraci trebuie să deprindă umilirea faţă de copiii bogătaşilor, în care profesorul se prosternează în faţa acestora din urmă, dar se comportă sadic cu cei dintîi, încît, „înainte de începerea lecţiilor, jumătate din şcoală se zvîrcolea şi plîngea".

Romanele lui Dickens reconstituie o frescă amplă, variată, chiar dacă nu completă, a epocii.

Ceea ce mai trebuie subliniat este faptul că personajele lui sînt expresii ale unei profesiuni sau ale unui mediu social determinat. În special de lumea copiilor s-a apropiat Dickens cu o capacitate de simpatie şi de înţelegere încă nedovedită de nici un alt scriitor european al secolului. Dickens rămîne un portretist desăvîrşit. Arta lui porneşte de la notaţia detaliilor exterioare semnificative. Comparaţiile sugestive ale scriitorului dotat — asemenea lui V. Hugo — cu o mare forţă imaginativă intervin apoi pentru a completa portretul moral. Dickens dispune de o bogată paletă şi în descrierea unor aspecte din natură, creînd, cu forţa unei imaginaţii bogate, momente de viziuni obsedante.

Aşa după cum construcţia romanelor sale nu dovedeşte întotdeauna preocuparea pentru o compoziţie strînsă şi logică (ceea ce însă se realizează în romanele axate pe o biografie centrală), apoi, în special în *Marile speranţe,* nici stilul lui Dickens nu este întotdeauna îngrijit, păcătuind adeseori fie prin repetiţii, fie prin căutarea cu orice preţ a efectului patetic.

Surorile Brontë

Un fapt social caracteristic epocii victoriene a fost şi tendinţa de emancipare a femeii, ceea ce a dus, în planul vieţii literare, la afirmarea — ca în nici o altă ţară în acest timp — unei strălucite serii de scriitoare : George Eliot, Mrs. Gaskell, surorile Brontë ; mai înainte — Jane Austen, iar mai tîrziu Katherine Mansfield, Virginia Woolf etc.

Un moment important în realismul englez îl reprezintă apariţia celor trei surori Brontë, dintre care două deţin un loc de seamă în literatura engleză.

Ceea ce este comun Charlottei şi Emilyei Brontë este influenţa pe care peisajul dezolant al ţinutului York şi mai ales mediul rigid şi cenuşiu din familia nefericită a foarte puritanului pastor Patrick Brontë au avut-o asupra celor două surori, imprimîndu-le o viziune aproape sumbră asupra vieţii. Apoi, comun le este şi un anumit romantism, reminiscenţă percepută mai ales în acea uşoară poetizare a suferinţei, a răbdării şi a resem-

Scanned with OKEN Scanner

nării, de care nu se putuse debarasa nici Dickens. Realist rămîne însă modul de a privi viaţa şi oamenii, precum şi caracterul concret al idealului urmărit.

Charlotte Brontë (1816—1855) a surprins publicul prin stilul său de o vigoare bărbătească (calitate pe care o are şi stilul Emillyei) într-o vreme cînd literatura — şi nu numai cea feminină — era marcată încă întrucîtva de convenţionalismul dulceag al lui Richardson. Fire introvertită şi frămîntată, o sentimentală plasată într-un mediu utilitarist şi ipocrit, trăindu-şi aproape întreaga viaţă în sărăcie şi tristeţe, scriitoarea va aduce acest tip ca protagonist în operele sale.

Romanul său principal *Jane Eyre* (1847), scris la persoana întîi, îşi păstrează caracterul de confesiune. Ceea ce aduce nou însă romanul este sinceritatea şi intensitatea emoţională, dar şi luciditatea cu care se realizează această introspecţie morală. Nimic simulat, totul este autentic, notat cu precizie şi finețe. Tonul sentimentalist este evitat, prin faptul că pasiunea eroinei este temperată de austeritatea morală, de luciditatea notaţiei, de stoicismul care reţine efuziunea debordantă, de lupta dintre sentiment şi datorie, de un simţ al demnităţii, de conştiinţa unei delimitări nete între vis şi realitate. Guvernanta Jane Eyre se îndrăgosteşte şi este iubită de castelanul Rochester (tatăl elevei sale), care o cere în căsătorie, deşi el era căsătorit (din considerente de interes), dar cu o femeie cu minţile rătăcite. Cînd Jane află adevărul, refuză să-i fie amantă ; se va căsători însă cu el mai tîrziu, cînd Rochester va deveni văduv.

Romanul (inegal ca ansamblu, păstrînd şi anumite elemente melodramatice) exprimă — cu un curaj care a deconcertat — momente de revoltă şi de protest împotriva multor aspecte ale vieţii timpului, a amoralităţii aristocraţiei, a sistemului brutal de educaţie, a ipocriziei, a egoismului sau a fanatismului religios. Rezonanţe ale mişcării cartiste se percep şi la această scriitoare : în romanul *Shirley* (1849) este descrisă o mişcare a muncitorilor din industrie, din Yorkshire. Dar dominanta notă de originalitate a romanului *Jane Eyre* o dă puternica aspiraţie spre eliberarea de prejudecăţile şi constrîngerile sociale, revendicarea unor drepturi care să situeze femeia pe plan de egalitate cu bărbatul — idee centrală a romanului :

> „Ne închipuim că femeile sînt totdeauna foarte potolite, dar femeile sînt ca şi bărbaţii : au nevoie să-şi potolească puterile ca şi ei, le trebuie un cîmp pe care să-şi desfăşoare strădaniile ca şi bărbaţii lor. Ele suferă din pricina constrîngerii prea strașnice şi a nemişcării prea absolute, exact aşa cum ar suferi

Scanned with OKEN Scanner

și bărbații. Frații lor mai fericiți dau dovadă de orbire cînd spun că ele trebuie să se mărginească la a face budinci, la a împleti ciorapi, a cînta la pian și a broda săculețe".

*

Un talent mai puternic și mai original este **Emily Brontë** (1818—1848). Aceeași viață tristă i-a marcat și scrisul ei, o viață trăită într-un ținut pustiu, într-o singurătate apăsătoare, într-o familie în care două surori mor de ftizie, tatăl este un tiran care apoi orbește, în timp ce fratele este un dezaxat, alcoolic și opioman.

După ce publicase împreună cu celelalte două surori un volum de *Poeme,* la vîrsta de 29 de ani ea publică singurul său roman, *La răscruce de vînturi* (1847), un roman pasionant, ciudat, unic în întreaga literatură engleză.

Este povestea unui copil găsit, Heathcliff, crescut de bunul stăpîn al unei ferme aflate „la răscruce de vînturi", într-un ținut arid și sălbatic, ca însăși firea și destinul rezervat eroilor cărții. Copilul se îndrăgostește de Catherine, fiica binefăcătorului său ; apoi, mai tîrziu, după moartea acestuia, este mereu persecutat și umilit de fratele Catherinei, rămas stăpîn al fermei (figură de decavat, asemenea fratelui autoarei) ; Catherine, deși îl iubește, este atrasă de mirajul lumii aristocratice și se căsătorește cu fiul unui proprietar din apropiere. Heathcliff pleacă în lume. Se-ntoarce după cîțiva ani, bogat, și cumpără ferma unde înainte fusese servitor. Amintirea vechii iubiri îi persecută pe amîndoi. Moartea o răpește pe Catherine, dar, în roman, spectrul morții devine mai obsedant după sfîrșitul femeii iubite. Fantoma ei îl urmărește mereu. Ca să scape de obsesii Heatcliff deschide sicriul Catherinei ; halucinațiile însă devin abia după aceea mai chinuitoare, pentru ca, după ani, Heathcliff să moară senin, convins că o va regăsi pe Catherine. Iar prin locurile de la „răscruce de vînturi", în nopțile cu ploi și furtună, oile se sperie și acum de două umbre care merg înlănțuite pe aceleași drumuri de altădată . . .

La răscruce de vînturi, cu toate momentele și modurile sale de o asprime dusă uneori pînă la brutalitate, — fără să aibă însă nimic morbid — este un roman de dragoste, dar în care pasiunea rămîne permanent castă, senzualitatea este absentă.

Emily Brontë este o personalitate care tinde spre independență, dorință canalizată în sensul construirii unei lumi care protestează împotriva tiranicelor condiții sociale și familiare. Prin forța pasiunilor care le animă, personajele capătă un relief puternic, mediul familial este reprezentat cu o rară capacitate de observație și cu multă finețe, iar cadrul de natură este fixat extrem de sugestiv. Nu există în roman un pasaj descriptiv, și

Scanned with OKEN Scanner

totuşi natura aridă şi sălbatică este mereu prezentă, percepîndu-se în cuvintele sau în aluziile personajelor, asociindu-se intim cu natura personajelor, cu povestea vieţii lor, nu numai oglindindu-le caracterul sau drumul vieţii, ci parcă chiar determinîndu-le destinul.

Potrivit filozofiei care stă la baza romanului *La răscruce de vînturi,* orice făptură, vie sau neînsufleţită, faptul fizic sau psihic sînt expresia unor principii spirituale vii, opuse dar şi completîndu-se reciproc, alternînd, evoluînd şi împletindu-se contrapunctic : principiul furtunii şi cel al liniştii, al asprimii şi al blîndeţii, al dinamismului şi al pasivităţii, — remarcă cu subtilitate Mario Praz. Mai mult : pentru Emily Brontë „viaţa oamenilor şi cea a naturii sînt pe acelaşi plan ; un om răscolit şi un cer învolburat nu sînt numai metaforic asemenea, ci, esenţialmente, sînt manifestări ale unei realităţi spirituale unice" — adaugă istoricul literar care îi găseşte scriitoarei un singur omolog în întreaga literatură engleză : pe poetul William Blake ; iar continuatori (dar adăugînd elemente ale morbidităţii), pe O'Neill şi William Faulkner.

George Eliot

Cu **George Eliot** (1819—1880) — pseudonimul literar al scriitoarei Mary Ann Evans — sîntem în prezenţa unui tip diferit de scriitor.

În special în primele sale romane, George Eliot face concesii gustului „epocii victoriene", prin cultivarea uneori a elementului melodramatic şi a concepţiei despre suferinţa purificatoare a unui oarecare rigorism puritan şi a tendinţei moralizatoare prea evidente. Dar, pe de altă parte, ea este o figură de intelectuală, cu o serioasă pregătire ştiinţifică şi filozofică, traducătoare a lui Feuerbach şi Spinoza, admiratoare a lui Darwin, Spencer şi Comte. Această formaţie este vizibilă în romanele sale, în care mersul acţiunii şi construcţia personajelor urmează calea clarităţii desăvîrşite, a logicului şi a explicitului, precum şi observarea minuţioasă a amănuntului.

Principalele opere ale scriitorului sînt romanele : *Adam Bede* (1859) — povestea unei tinere seduse de un tînăr aristocrat, părăsită, judecată apoi pentru infanticid ; roman de moravuri provinciale, în descrierea cărora scriitoarea pune din plin la contribuţie amintiri şi impresii personale ; roman care realizează mai ales un portret perfect studiat al tinerei predicatoare metodiste Dinah ; apoi *Silas Marner* (1861) — romanul unui ţesător sărac, furat în două rînduri, suferind pe nedrept, lucrînd din greu din zori pînă-n noapte, pînă cînd, adoptînd o fetiţă părăsită, este reprimit în societatea lui şi ajunge fericit ; este romanul în care scriitoarea analizează profund viaţa şi sufletul unui om simplu, arătînd o vie

simpatie pentru suferinţele oamenilor umili. Capodopera sa însă este considerat romanul *Moara de pe Floss* (1860) — povestea a doi fraţi care sfîrşesc într-un chip tragic. Romanul, a cărui acţiune se petrece în cadrul rural, ţine să demonstreze că destinul uman este hotărît în mod egal de caracterul oamenilor şi de împrejurările exterioare.

Scrisul romancierei George Eliot — prea puţin înzestrată cu darul fanteziei — este caracterizat prin luciditatea ordonării materialului şi printr-o sistematică investigaţie, prin simţul obiectivităţii, al logicii şi al preciziunii. În romanele sale, spontaneitatea este controlată, iar imaginaţia îşi are o parte mult redusă. Totuşi aceasta nu înseamnă că şi partea de sentiment ar fi exclusă. George Eliot arată posibilităţi excepţionale în descifrarea momentelor celor mai intime ale sufletului, apoi o generoasă compătimire a dezmoşteniţilor vieţii, apoi o admiraţie pentru eroismul obscur al vieţii de toate zilele — fără însă ca această atitudine morală să cadă în sentimentalism. Înţelegerea copiilor şi a copilăriei fac ca primele două sute de pagini ale *Morii de pe Floss* să conteze printre cele mai de seamă realizări ale prozei engleze — fără ca vreodată romanciera să forţeze pateticul de efect, cum făcea alteori Dickens.

Se poate reproşa scriitoarei construcţia prea laborioasă a romanului, care lasă uşor să se vadă scheletul edificiului ; sau tendinţele sale moralizatoare, pledoaria sa prea ostentativă, didacticistă pentru anumite idei morale ; sau, în primul rînd, faptul că deplasează centrul de gravitate de pe problemele sociale acute pe problemele psihologice. Caracterele sale însă sînt variate, psihologia lor este insistent şi metodic — chiar exagerat de metodic — studiată, iar cadrul de viaţă al romanelor sale (mai ales cele care utilizează din plin amintirile personale) are preciziune şi adevăr.

W. M. Thackeray

Dacă surorile Brontë se leagă de linia literară a lui Dickens, linie în care se descifrează o aplicaţie spre sentimental şi o uşoară intenţie de romanesc, George Eliot scrie în spiritul unei construcţii lucide şi folosind ca metodă imagini cît mai reale ale vieţii, — linie în mod deosebit ilustrată în realismul englez de personalitatea lui **Wiliam Makepeace Thackeray** (1811—1863).

Thackeray a practicat mult timp profesiunile de pictor, conferenţiar, ziarist şi caricaturist. Faptul este semnificativ pentru natura operei sale, precum semnificativ este şi amănuntul că a scris un adevărat pamflet antiregalist (*Cei patru George*) şi un studiu despre *Humoriştii englezi din sec. 18.*

Thackeray — care nu ţine să se adreseze unei atît de largi mase de cititori ca Dickens — se situează dintru-nceput pe o poziţie categorică atît împotriva oricăror iluzii sentimentale, cît şi împotriva ficţiunilor imaginaţiei. Idealul său declarat este acela al unei literaturi bazate direct pe considerarea lucidă a realităţii. Adversar al modalităţii romantice de a înfrumuseţa, de a sentimentaliza sau de a hiperboliza personajele sau acţiunile, indiferent faţă de peisaj şi chiar faţă de detaliile materiale ale vieţii de interior, Thackeray reprezintă bunul simţ al observatorului onest şi precizia unui ascuţit discernămînt critic, fără să evite nici chiar intenţia caricaturală. Admirator al romancierilor antiromaneşti ai secolului al XVIII-lea, el preferă spiritul acestui secol şi pentru faptul că atunci burghezia avea o atitudine mai clară faţă de aristocraţie. În timp ce romanul lui Dickens se apropie oarecum de Richardson şi Goldsimth, Thackeray ţine de familia spirituală a lui Swift, Sterne şi Fielding. Dickens este un observator al societăţii, repede impresionabil, a cărui puternică imaginaţie contribuie să creeze sau să amplifice situaţii menite a-l înduioşa pe cititor. În schimb, în opera lui Thackeray — în care funcţia imaginaţiei este mai restrînsă, iar intenţia de a înduioşa este înlocuită prin aceea de a indigna — criticul este mereu prezent, gata în orice moment (asemenea lui Fielding) să intervină în mersul acţiunii, cu aprecieri, comentarii, insinuări sau rechizitorii directe. Interesant e că, totuşi, ficţiunea artistică nu este destrămată de asemenea intervenţii. Atît doar că scriitorul nu ţine să dispară total în dosul creaţiei sale artistice. Iată, de pildă, cum îşi începe romancierul un capitol :

> „Ştiu că tonul pe care l-am întrebuinţat pînă acum e un ton foarte blînd (deşi după asta vin nişte capitole înfricoşătoare), dar trebuie să-i cer binevoitorului meu cititor să-şi aducă aminte că noi am vorbit pînă acum numai despre familia unui agent de bursă din Russell Square, unde fiecare se plimbă, prînzeşte, cinează sau vorbeşte despre dragoste şi iubeşte, aşa cum face toată lumea în viaţa cea de toate zilele, fără ca vreun eveniment deosebit de pasionant sau de extraordinar să lase vreo urmă în mersul iubirilor respective. Subiectul ar fi următorul : (. . .) — Am fi putut trata subiectul acesta în maniera stilului aristocratic, în cea romantică sau în cea glumeaţă . . .“ (cap. VI).

Şi romancierul continuă pe acest ton, înşirînd feluritele maniere în care ar fi putut trata capitolul, inclusiv intercalarea unor incidente şi replici adecvate.

Scanned with OKEN Scanner

Ostilitatea lui Thackeray față de tot ce falsifică adevărul — romantism convențional, sentimentalitate anemică, ipocrizie puritană sau falsă prețuire a valorilor sociale — stă la baza concepției sale despre viață. Atitudinea sa va fi considerarea rece și obiectivă a lucrurilor, refuzul unei viziuni calme, agresivitatea ironiei și efectul de umor obținut prin procedeul caricaturizării ; iar concluzia sa va fi pesimistă, izvorîtă fiind din scepticismul pe care i-l procură spectacolul asupra căruia i se fixează atenția.

Romanul lui Thackeray nu trădează — ca la George Eliot — grija unei metodice explorări a unui caracter. Acesta se determină în cadrul evenimentelor. Dar nici narațiunea evenimentelor nu are fermitate, consecvență și conciziune, întreruptă fiind mereu de digresiuni — intercalări de episoade, lungi priviri retrospective, aprecieri și comentarii, reflexii morale sau efecte căutate de umor. Dar, cu toate aceste deficiențe de construcție, romanul lui Thackeray procură din plin senzația realității.

Intenția romancierului este de a crea prin operele sale o frescă a lumii burgheze și aristocratice a Angliei timpului. Unul din mijloacele utilizate în acest sens este și permanența unui personaj (în stilul lui Balzac) de-a lungul altor opere.

După cîteva volume de schițe Thackeray publică romane dedicate lumii burgheziei și aristocrației. În *Pendennis* (1852) tînărul erou urmărește să se căsătorească cu o tînără aristocrată, moștenitoare a unei mari averi ; slab și ușor influențabil cum este, el va primi de la unchiul său o eficientă educație, în sensul parvenirii. În *Familia Newcome* (1854), cei trei frați, bancheri toți trei, dar caractere diferite și deci avînd destine diferite, reprezintă trei categorii nu numai morale, ci și sociale. Dar, dacă facem abstracție de o operă aparte, de romanul istoric *Henry Esmond* (1852) — o operă însă foarte remarcabilă, prin amploarea epocii istorice reconstituite, prin armonia construcției și prin figura centrală, care concentrează asupra sa simpatia autorului mai mult decît oricare alt personaj al său, toate romanele lui Thackeray pot fi considerate, în ultima instanță, ca o satiră a snobismului.

Ca atare, cartea care stabilește premisele întregii opere a lui Thackeray, în același timp anticipîndu-i într-o oarecare măsură și concluziile, este *Cartea snobilor* (1848).

Cartea snobilor este o colecție de schițe satirice în care sînt trecuți în revistă reprezentanții diferitelor categorii sociale din clasa dominantă — aristocrații, moșierii, burghezii, intelectualii, oamenii bisericii, ofițerii etc., — într-un cuvînt reprezentanții snobismului, slăbiciune devenită în ochii autorului o adevărată plagă socială. Un „snob" este un om care manifestă un respect exagerat față de poziția socială sau față de bogăție, care

Scanned with OKEN Scanner

se jenează să aibă relaţii sociale inferioare poziţiei sale, care se arată servil faţă de superiorii săi şi despotic faţă de inferiori. În termenii autorului „*snob este acela care în mod josnic admiră lucruri josnice*“. Pînă la urmă însă noţiunea se lărgeşte, ajungînd să includă aproape toate viciile omeneşti. Snobii se găsesc peste tot ; un rege sau un parlamentar poate fi tot atît de snob ca un băcan sau un fierar.

Cauza acestei plăgi sociale autorul o găseşte în înseşi instituţiile ţării, care o alimentează permanent, — cum ar fi de pildă prejudecata generală a genealogiilor ilustre : aceasta influenţează cel mai mult snobismul, „*lucru de altminteri firesc într-o ţară unde lordolatria face parte din religia noastră şi unde copiii noştri sînt educaţi în sensul de a respecta „Cartea genealogiilor familiilor nobile“ ca pe o a doua Biblie a englezului*“ (III). Acelaşi rol îl au „Comunicatele de la curte“, publicate în paginile tuturor ziarelor, comunicate ce anunţă amănunte, ridicol de lipsite de orice importanţă ; singurul „comunicat de la curte“ ce i-a plăcut satiricului a fost acela care aducea la cunoştinţă cum „*regele Spaniei era cît pe-aci să piară în flăcări, deoarece primul ministru n-a mai avut timp să cheme majordomul, care să dea ordin primului paj să-i spună şefului lacheilor ca acesta să cheme servitoarea de onoare cu o găleată de apă, ca să stingă hainele Majestăţii sale care luaseră foc*“.

Thackeray prezintă o serie de snobi, prin figuri atît de plastic portretizate, încît aceştia devin reprezentanţii tipici ai unei întregi categorii sociale.

Iată, de pildă, tipul femeii parvenite aspirînd la cea mai înaltă poziţie socială, al cărei soţ — fiul unui burghez afacerist — şi-a căpătat un mic titlu nobiliar de baronet, pentru ca mai tîrziu editorul acelei „Cărţi de aur a genealogiilor familiilor nobile“, care nu lipseşte de pe masa nici unui englez „respectabil“, să-i descopere originile familiei încă în timpurile biblice, atestate prin legende scrise pe papyrus şi prin vechile cîntece ale barzilor. Este descris, firește, şi blazonul familiei cu toate detaliile. Din acest moment, noua „lady“ va adopta particula nobiliară, va fi primită în cele mai „înalte cercuri“, nu-şi va mai recunoaşte vechii prieteni, iar pe bătrînul său tată — de care acum se jenează — îl va lăsa să mănînce în camera servitorilor (XVII).

O altă categorie asemănătoare este aceea a snobilor care ţin să intre în lumea aristocraţiei prin căsătorie. Un bătrîn aristocrat, mîndru de titlul şi strămoşii săi, dispreţuieşte profund pe bogatul burghez ; dar pentru a-şi putea plăti datoriile în care e înglobat, acceptă o tranzacţie comercială, de a-şi da fiica în căsătorie după fiul bogătaşului, în schimbul unei sume considerabile. Cumpără fata pentru fiul său, vînzarea este binecuvîntată de un episcop, iar urmaşii săi devin aristocraţi „*pur sînge*“ şi „*vor domni prin ereditate peste această naţiune de snobi*“ *(VIII).*

Scanned with OKEN Scanner

Cel mai caracteristic tip de snob militar este generalul septuagenar, gentlemen perfect în societate, cu pieptul acoperit de decoraţii obţinute nu se ştie pentru ce merite. Egoist, brutal, mare gurmand, conversaţiile sale sînt presărate cu înjurături şi episoade cazone. De cei şaptezeci de ani ai săi mai atîrnă încă reputaţia de vechi seducător cu mai multe dueluri galante la activ ; este convins că e cel mai onorabil şi merituos bărbat din univers, şi, desigur, cînd va muri de apoplexie, „The Times“ îi va consacra un sfert de coloană. Autorul crede că snobii militari vor dispărea numai cînd epoleţii nu vor mai fi vînduţi, cînd şi meritele unui caporal simplu vor fi recunoscute, şi cînd nu va mai fi război (IX).

Tipul snobului universitar este produsul unei instituţii rămase încă pe baze medievale. Studenţii aristocraţi poartă costume ridicole de catifea încărcate de fireturi şi, fiind lorzi, nu sînt obligaţi a şti ceva pentru a-şi lua examenele. Ei mănîncă la o masă separată, beau vinuri bune şi ţin la distanţă pe studenţii săraci. Autorul consideră distincţia rangurilor ca o ruşinoasă rămăşiţă feudală şi incompatibilă cu veacul al 19-lea. Dar tot aici există şi tipul cel mai demn de dispreţ — tipul studentului snob burghez care vrea să-i imite pe lorzi, căutînd prin orice mijloace relaţiile lor, care se ruşinează de modesta situaţie a părinţilor săi, după ce mai întîi însă îi ruinează complet pentru a putea ţine pas cu felul de viaţă al aristocraţilor (XIV—XV).

Această categorie de snobi sînt aceia care dau mese, serate, baluri... de obicei burghezi cu mijloace materiale modeste, dar care ţin să pară mai bogaţi şi mai distinşi. Angajează ocazional cîţiva zarzavagii pentru a face pe lacheii şi tremură tot timpul de teamă ca lacheii să nu facă vreo gafă. Nimic nu este veritabil la aceste serate : vesela, băuturile, mîncărurile, valeţii, zîmbetele amfitrionilor, — totul este fals. Bineînţeles, sînt invitate numai persoane din categorii sociale superioare (XVIII—XX).

În septembrie, la sfîrşitul sesiunii parlamentare, snobii londonezi inundă continentul. În costumele lor de călătorie special confecţionate, multicolore, arată ca nişte bufoni. Brutali, gălăgioşi, impertinenţi, inculţi, ei traversează Europa, fără însă ca vreun monument de artă să le trezească curiozitatea sau admiraţia (XXIII).

Dezgustat de spectacolul societăţii londoneze, autorul se retrage la ţară ; dar şi aici snobismul e în floare, se dau şi aici mese pretenţioase, unde lumea în costume şi rochii de seară este servită de lachei cu mîinile murdare, mirosind a grajd. Nici aici „Cartea nobleţei“ nu lipseşte de pe masa din salon. Blazonul familiei figurează pînă şi pe lighean, iar fetele primesc o educaţie „aleasă“ de la o guvernantă care, întrebată fiind de ce Dante se numeşte şi Alighieri, răspunde : „Pentru că s-a născut în Alger“ (XXIV—XXXI).

Scanned with OKEN Scanner

În fine, un cunoscut tip al societății londoneze este snobul de club. Nu are nici o ocupație, stă tot timpul la club, fumează, citește ziare, discută politica zilei, și în afară de aceasta mai e preocupat doar de mese, de biliard și de femei.

Iată cum se prezintă tabloul fidel al „bunei societăți" :

> „Nu mai pot suporta — exclamă indignat autorul — această diabolică invenție a moravurilor nobile care ucide bunătatea naturală și prietenia cinstită. Rang și superioritate, — la naiba ! Tabloul rangurilor și al gradelor este o minciună . . . De ar veni acum un mare mareșal care să organizeze egalitatea în societate ! Cred că asemenea cuvinte ca : elegant, distins, aristocrat, sînt epitete barbare ce ar trebui scoase din vocabularul unui om civilizat. Consider orînduirea ce pune pe oamenii capabili în rîndul al doilea ca o orînduire snoabă. O societate care-și propune numai să fie politicoasă, dar ignorează arta și literatura, este o societate snoabă. Tu, care-ți disprețuiești vecinul, ești un snob ; tu, care-ți uiți prietenii pentru a-i urma pe cei superiori în rang, ești un snob ; precum snob ești și tu care te lauzi cu genealogia ta ilustră, sau care ești îngîmfat de bogăția ta".

Cartea snobilor este cea mai veselă, dar în același timp cea mai amară carte a lui Thackeray. Prin nenumăratele episoade humoristice ai căror eroi sînt niște figuri ridicole, autorul vrea să biciuiască nu un singur personaj, ci o întreagă categorie de oameni, sau chiar o întreagă clasă socială.

Satira snobismului astfel conceput, deci într-un sens foarte larg, este satira unui fenomen social caracteristic Angliei vremii. Dar, operă de moralist, această satiră transcende realitățile sociale locale, extinzîndu-se nelimitat în timp și spațiu geografic.

Dar cea mai amplă șarjă împotriva snobismului și a parvenirii o realizează Thackeray în romanul *Bîlciul deșertăciunilor* (1847—1848).

Capodopera lui Thackeray rămîne pînă în zilele noastre un exemplu clasic de satiră socială. Subtitlul cărții — „roman fără erou" — indică intenția dublă a autorului : de a arăta că în lumea cărților sale nici un personaj nu poate întruni calități morale de „erou", și de a portretiza nu indivizi, ci societatea aristocratică și burgheză ca pe un întreg. Încă Dickens eliminase din romanul său romanticii eroi „exemplari", apropiindu-se de straturile oropsite ale societății, dar pentru a-și prezenta de obicei eroii în perspective extreme : fie ca pe niște îngeri, fie ca pe niște diavoli. În schimb Thackeray nu-și acomodează personajele în vederea unei concluzii ostentativ moralizatoare (deși finalitatea didacticistă e

Scanned with OKEN Scanner

clar că nu lipsește), ci îi privește cu un aspru discernămînt critic, sesizîndu-i în aspectele lor multilaterale.

Societatea burghezo-aristocratică în ansamblul său este pentru autor un bîlci al tuturor vanităților, un bîlci pestriț, zgomotos, tumultuos, unde toți cumpără și vînd : ambiții, plăceri, interese, patimi, cu un cuvînt tot felul de deșertăciuni.

> „Bîlciul deșertăciunilor" e un loc plin de îngîmfare, de răutăți și de nebunii, un loc plin de tot felul de minciuni, de înșelătorii și de pretenții... „Pe măsură ce avem să dezvoltăm caracterul eroilor noștri, am să vă cer îngăduința, ca om și ca frate, să nu vi-i prezint numai, ci să și cobor uneori printre ei și să vorbesc despre ei ; cînd sînt buni și generoși, să-i iubesc și să le strîng mîna ; cînd sînt neghiobi, să rîd de ei pe ascuns față de cititori ; iar de sînt ticăloși și lipsiți de inimă, să-i ocărăsc cu cele mai aspre cuvinte pe care mi le îngăduie buna cuviință" (cap. 8).

Citatul acesta ne revelează întregul crez literar al romancierului ; ne arată lumea personajelor, un adevărat bîlci al vanităților, ne indică temele abordate, precum și metoda autorului de tratare a lor prin procedeul ridiculizării. În același timp citatul sugerează însăși tonalitatea generală a cărții, marcată de un sarcasm extrem de viu, de plastic și de variat. Romanul conține povestea a trei familii, dintre care prima este o veche familie aristocratică, a doua este o familie de bogați parveniți, iar a treia, o familie burgheză foarte bogată odinioară dar acum ruinată. Acțiunea romanului este destul de simplă, insistîndu-se în special asupra zugrăvirii caracterelor și a moravurilor. Spre deosebire de romanele a căror ficțiune, acționînd puternic asupra cititorilor, izbutește să ascundă prezența autorului, aici, alături de realitatea obiectivă a creației, romancierul este mereu prezent, intervenind adesea, afirmîndu-și puternica-i personalitate, fapt ce contribuie să colaboreze și să angreneze povestirea într-un ritm dinamic și variat.

Amelia și prietena ei Becky părăsesc pensionul unde și-au făcut educația timp de mai mulți ani. În acest pension aristocratic, fetele își însușesc *„muzica, dansul și ortografia, precum și toate felurile de broderie și de lucru cu acul"*, apoi principiile de religie și moralitate, apoi *„caută a-și dobîndi acea distincție în mers și ținută care se cere fetelor moderne"*.

Becky este o orfană, fiica unui artist boem și a unei dansatoare franțuzoaice, fiind ținută în pension fără plată, în schimbul obligației de a vorbi franțuzește cu elevele. Aici, începe să se contureze caracterul eroinei în sensul dorinței de parvenire, care începe prin invidie și printr-o

Scanned with OKEN Scanner

revoltă față de situația umilă în care e pusă. Suferința și umilințele nu o fac mai bună — ca pe eroii lui Dickens —, ci dimpotrivă.

Acum, Amelia se întoarce în mediul său burghez, iar Becky se va angaja ca guvernantă în aristocratica familie a unui baronet. Amelia se căsătorește cu dragostea sa din copilărie, un tînăr locotenent care la 6 săptămîni de la căsătorie cade la Waterloo, încredințîndu-și soția celui mai bun prieten al său, singurul caracter cu trăsături pozitive al romanului. În cele din urmă, acest prieten, care o iubea timid și în taină, va deveni soțul Ameliei.

Cu totul alta, puternic contrastantă, a fost cariera tinerei Becky. După multe, iscusite și perfide manevre, ea izbutește să se căsătorească — nu din dragoste — cu fiul baronetului în casa căruia fusese angajată. În problema căsătoriei, așa cum este practicată în lumea burgheziei, văzută ca o adevărată vînătoare de interese, autorul are ocazia să-și introducă, cu volubila ironie ce îi este proprie, observațiile într-un savuros pasaj de două pagini (cap. 3).

După ce intră în „înalta" societate, ambițioasa parvenită Becky divorțează, dedicîndu-se plăcerilor. De-acum, Becky începe să trăiască viața aristocratică, ale cărei ceremonialuri, cum este primirea la curte, pot purifica cea mai proastă reputație. Acum, Becky devine o aventurieră în stil mare ; împinsă mereu de dorința de a parveni, ea uzează de orice mijloace, fără nici un scrupul — pentru ca, în cele din urmă să coboare pînă la cea mai vulgară imoralitate, pe care și-o poartă prin marile orașe de pe continent. Perioada aceasta din viața seducătoarei „sirene" Becky autorul nu o va descrie direct în nuditatea ei, în schimb o va sugera prin pasaje ca acesta (cap. 64) :

> „Descriind această sirenă cu cîntecele și zîmbetele ei, cu lingușirile și alintările ei, autorul, cu sfioasă mîndrie, întreabă pe toți cititorii săi, dacă a uitat el măcar o singură dată regulile politeței, lăsînd vederii hidoasa coadă a acestui monstru submarin ? Nu ! Cei care au chef, n-au decît să privească sub unda străvezie și să-l vadă răsucindu-se și învîrtindu-se, drăcesc de înspăimîntător și de vîscos, zbătîndu-se printre oseminte sau încolăcindu-se în jurul stîrvurilor ; dar, întreb eu, oare deasupra apei n-a fost totul curat, plăcut și cuviincios ? și are cumva dreptul vreun moftangiu de moralist din Bîlciul deșertăciunilor să strîmbe din nas ? Dar cînd sirena dispare și se lasă la fund printre cadavre, sigur că apa de deasupra se turbură și în zadar încerci s-o străpungi cu privirea, oricît de curios ai fi. Sirenele acestea par foarte atrăgătoare cînd stau pe cîte o stîncă, abia atingînd strunele harpelor sau pieptănîndu-și părul, cîntînd și făcîndu-ți semn să te apropii și să le ții

Scanned with OKEN Scanner

> oglinda ; dar cînd se afundă în elementul lor firesc, fiţi încredinţaţi, acele fiice ale mării nu mai au nici un farmec ; iar noi am face mai bine să nu cercetăm diabolicele vietăţi marine, care înghit oameni, în timp ce chefuesc şi se ospătează din nenorocitele şi ticăloasele lor victime. Şi aşa şi Becky : după ce s-a abătut din drumul nostru, e mai mult ca sigur că nu s-a îndeletnicit cu lucruri din cale afară de onorabile ; şi, cu cît stăruim mai puţin asupra faptelor ei, cu atît mai bine".

Este unul din pasagiile cele mai frumoase prin sugestivitatea imaginii şi mai semnificative pentru concepţia şi metoda artistică a lui Thackeray.

Apoi, Becky îşi încheie uluitoarea sa carieră în modul cel mai „onorabil", consacrîndu-se operelor caritabile, mergînd foarte pios şi regulat la biserică, rămînînd respectată de toţi cei din jur, care nu-i cunosc trecutul.

Din scurta expunere a acţiunii romanului şi din citatele ilustrative a putut ieşi în evidenţă concepţia, arta, tehnica romanului şi conturul personajului principal al acestei opere de valoare universală.

În timp ce Amelia este personificarea sentimentului lipsit de inteligenţă, Becky este personificarea inteligenţei lipsite de sentiment : caracterul ei este prezentat în izbitor contrast cu acela al Ameliei. Este o realistă, dotată cu remarcabile calităţi intelectuale, care o fac uneori simpatică, dar este lipsită de scrupule. Egoistă şi falsă, ambiţioasă şi calculată, ea îşi dă seama că situaţia sa socială ingrată nu-i permite să se bucure de avantajele fetelor din „lumea bună", la a căror viaţă aspiră şi ea ; aici este punctul de explicaţie a direcţiei de dezvoltare pe care o ia caracterul său. Un caracter, deci, nu congenital viciat, ci produs social manifestîndu-se ca o compensare faţă de umilirea şi suferinţele îndurate în copilărie :

> „Sînt singură pe lume, sînt fără prieteni. Nu pot nutri speranţe decît de pe urma muncii mele ; pe cînd Amelia, cu obrajii ei trandafirii, se vede moştenitoarea a zece mii de lire şi a unui palat sigur, fără să aibă măcar jumătate din inteligenţa mea. Biata Becky, a cărei figură este cu mult superioară ei, trebuie să se bizuie numai pe resursele minţii sale. Ei bine, vom vedea dacă inteligenţa mea nu va fi în stare să-mi creeze o situaţie onorabilă (cap. 10)".

Formată în acest complex de împrejurările vitrege, ea nu iubeşte pe nimeni, dar sacrifică totul pentru plăceri şi pentru vanitatea unei înalte poziţii sociale. În acest scop, ea este servită de inteligenţa şi ingeniozita-

Scanned with OKEN Scanner

tea sa. Totuşi, după cum am mai spus, adevăratul personaj al cărţii este însuşi acel „Bîlci al deşertăciunilor" care este societatea înaltă.

Această cea mai amplă şi mai puternică imagine a lumii aristocraţiei şi burgheziei engleze din secolul trecut este o satiră vehementă, străbătută de humor, din care însă se degajează o tonalitate de amărăciune, de melancolie uneori ; contemporanii îl considerau pe autor chiar un mizantrop. În general însă, romanele sale au un aer de cronică a zilei. Oroarea de retorică nu l-a salvat de un vizibil didacticism. „Descrie viciul aşa cum îl descriu predicatorii, încît el rămîne mereu în sfera logicii şi a argumentării, nu coboară niciodată pînă la contactul direct, emoţional. Îi lipseşte lui Thackeray fiorul contactului intuitiv, electric ; el face apel mai degrabă la mintea cititorului decît la experienţa sa emoţională (. . .). În locul descrierii emoţiilor preferă analiza psihologică" (M. Praz). În schimb, oroarea sa de retorică i-a impus un stil de mare simplitate, puritate şi transparenţă, cu ritmica interioară a tonului conversativ.

Scanned with OKEN Scanner

⋆ *Realismul rus* ⋆

1
CARACTERELE REALISMULUI RUS
2
GOGOL
3
TURGHENIEV
4
GONCEAROV ŞI SCEDRIN
5
CEHOV

1 *Caracterele realismului rus*

Cronologic, literatura realistă rusă — unul din capitolele mari ale literaturii europene — se afirmă în urma realismului francez sau englez, în jumătatea a doua a secolului trecut. Este perioada cînd, după înăbuşirea mişcării „decembriştilor", rolul de avangardă în literatură (şi în politică) — rol care pînă atunci aparţinuse intelectualilor de origine nobilă — este preluat de un tip nou de intelectual, provenit din mica burghezie, fapt care explică orientarea mai democratică a literaturii. Problemele la ordinea zilei sînt viu dezbătute în cercurile (unele subversive) intelectualităţii, îndeosebi în preajma arului 1848 şi în perioada următoare, care a dus la reformele din 1861. Literatura a contribuit considerabil la acest act politic-social.

Dar reformele au rămas cu totul insuficiente, unele formale, încît nemulţumirea şi revolta scriitorilor îşi vor găsi în operele lor o expresie masivă, articulată în formulările teoretice ale criticilor occidentalişti (Herzen, Cernîşevski, Dobroliubov), clarificată şi de cunoaşterea gînditorilor materialişti şi pozitivişti (Feuerbach, Comte, St. Mill), dar şi în urma polemicii contra poziţiilor retrograde, conservatoare, patriarhale ale „slavofililor", exponenţii ideologiei şi tendinţelor de menţinere a sistemului feudal.

Realismul rus este — în mai mare măsură decît cel occidental — o literatură angajată în această luptă socială, care va rămîne în fond tema ei centrală. Cînd, în 1847, Belinski dă noii literaturi denumirea de „şcoală naturală", îi precizează şi programul, care s-ar putea rezuma în recomandarea de a lega arta de realitatea contemporană, scriitorul urmînd să repre-

Scanned with OKEN Scanner

zinte cu preponderență oamenii obișnuiți, neidealizîndu-i, oamenii simpli cu problemele și aspirațiile lor ; pentru ca în felul acesta literatura să-și îndeplinească nobila ei misiune socială. Este idealul pe care Tolstoi l-a formulat clar : „Eroul povestirilor mele, eroul pe care-l iubesc din toate puterile sufletului meu, pe care m-am străduit să-l înfățișez în toată frumusețea sa, și care totdeauna a fost și va fi frumos, este adevărul".

Constituindu-se, curentul realist rus a avut și modele literare străine (în special G. Sand și Balzac), dar în principal au acționat asupra formării curentului elementele realiste din operele lui Pușkin, Lermontov și în special Gogol. Realiștii ruși au preluat de la Gogol — pe care-l considerau maestrul lor — atitudinea satirică contra indolenței și rutinei, simpatia pentru suferințele omului simplu (aici au intervenit și influențele lui Dickens, G. Sand și V. Hugo), precum și atenția dată detaliului psihologic, semnificativ pentru definirea caracterului respectiv.

În a doua jumătate a secolului trecut, în perioada sa de maturitate, realismul rus își completează trăsăturile definitorii. Devine o literatură care nu se rezumă la aspecte negative, ci reprezintă viața în complexitatea ei și la toate nivelurile societății. O cordială simpatie o animă pentru om, pentru valorile sale morale, pentru suferințele lui ; în special pentru cel asuprit și umil, dar în genere pentru om, independent de clasa căreia îi aparține. Subiectele care rețin atenția scriitorului sînt cele luate din viața contemporană (sau din trecutul foarte apropiat). În felul acesta, literatura realistă rusă va deveni o abundentă sursă de documentare asupra vieții sociale, intelectuale și morale a Rusiei epocii. Mai important însă este faptul — derivînd din prezența sa în contemporaneitate — că scriitorul este implicit obligat să formuleze (artistic, dar și declarativ) în opera sa o atitudine de gîndire socială în acord cu aspirațiile și interesele imensei mase.

Rezultatul va fi că, devenit purtătorul de cuvînt al acestei mase, scriitorul se va bucura de un prestigiu moral deosebit. În fine, scriitorul realist rus va fi mai preocupat de aprofundarea analizei psihologice decît de construcția armonioasă a operei, sau de ritmul, proporțiile, echilibrul narațiunii. Cît privește stilul, idealul scriitorului este discreția, simplitatea, fluența, accesibilitatea. Cum nimic n-a fost mai străin acestei literaturi ca principiul „artei pentru artă", nici „scrisul frumos" — în maniera flaubertiană, de pildă — nu i-a tentat (cu excepția lui Turgheniev) pe marii realiști ruși.

Scanned with OKEN Scanner

N. V. Gogol

Momentul de tranziţie spre marea literatură realistă rusă îl constituie **N. V. Gogol** (1809—1852), a cărui familie aparţinea micii nobilimi provinciale căzăceşti din Ucraina, regiune al cărei prim şi mare cîntăreţ va fi marele prozator.

Coordonatele principale ale talentului gogolian sînt : excepţionala capacitate creatoare a fanteziei şi gustul pentru magnificenţă (manifestat în stilul său oratoric) ; înclinaţia spre lirism, dar în acelaşi timp şi o viziune satiric-caricaturală a realităţii ; o deosebită expresivitate verbală. Evident, unele sau altele din aceste caractere au predominat în fazele diferite ale creaţiei sale.

În prima fază (volumul de povestiri *Serile în cătunul de lîngă Dikanka,* sau ampla nuvelă *Taras Bulba*) persistă încă elemente romantice, în concepţie şi în colorit. *Serile* evocă, cu spontaneitate şi sinceritate, cu afecţiune şi lirism, viaţa Ucrainei : peisaje, tipuri, scene, cu un farmec şi un pitoresc alimentate şi de puternica influenţă a baladei populare ruse. Povestirea *Taras Bulba* — în care persistă amintirea schemei romanelor lui Walter Scott — are un caracter de epopee eroică, exaltînd eroismul, optimismul, patriotismul şi dragostea de libertate. Viaţa, obiceiurile şi vitejia cazacilor, scenele de bătălie (în care se percep ecouri din *Iliada*), evocarea grandioasei şi dramaticei figuri a bătrînului Taras care îşi ucide fiul pentru că şi-a trădat neamul, sfîrşitul său apoteotic, descrierea naturii ucrainene, totul are amploare, culoare şi forţă ; iar tonul rapsodic şi ritmul solemn al naraţiunii sînt acelea ale cîntăreţului popular.

Cînd Gogol se mută la Petersburg, efectul dezrădăcinării se simte imediat în scrisul său, care capătă un caracter mai marcat realist. Din şocul pe care i l-au provocat contrastele brutale ale vieţii capitalei s-a născut ciclul celor cinci „povestiri petersburgheze“ (din vol. *Arabescuri*). Spiritul mercantil dominant, nedreapta ordine socială, amoralitatea şi egoismul, simpatia cordială pentru „umiliţi şi obidiţi“, acestea sînt principalele aspecte tematice. Viziunea realistă se îmbină cu o concepţie — în fond — romantică. Nuvela *Portretul* (în care este prezentă amintirea straniului povestirilor lui Poe) este construită pe ideea contrastului dintre ideal şi realitate : tînărul pictor îşi trădează talentul, comercializîndu-şi-l ; pentru ca la sfîrşitul vieţii, conştiinţa propriei ratări să-i dea reacţii furibunde, făcîndu-l să distrugă tablourile altora şi să sfîrşească înnebunind. Apar elemente stranii şi fantastice : portretul bătrînului care iese din ramă, forţa sa malefică trecută în tablou, dispariţia imaginii şi, în locul ei, mira-

Scanned with OKEN Scanner

culoasa apariţie a unui peisaj... Acelaşi contrast stă la baza nuvelei *Nevski Prospekt*, de astă dată încarnat în cele două personaje antagoniste, Piskarev şi Pirogov, fiecare cu genul său de aventuri. În *Memoriile unui nebun*, victima dezacordului ireductibil dintre vis şi realitate este un mic funcţionar care în cele din urmă înnebuneşte. Fantasticul grotesc din *Nasul* are în fond (după recentele interpretări) implicaţii interesînd psihanaliza. Capodopera ciclului rămîne însă *Mantaua*, nuvela care a produs o impresie excepţională, la apariţie şi mai tîrziu. Este istoria amară a unui modest funcţionar, care după ce izbuteşte cu grele sacrificii să-şi cumpere un palton nou, atîţia ani visat, în prima zi chiar îi este furat. Puşkin (deci tocmai creatorul, în literatura rusă, a figurii „omului mărunt" victimă a egoismului şi nedreptăţii) a elogiat talentul lui Gogol de a reda drama înăbuşită a vieţii cenuşii, triste, a omului umil (temă ce va culmina în *Umiliţi şi obidiţi* a lui Dostoievski).

Realismul lui Gogol face un pas considerabil (după ce între timp scriitorul îşi exersase spiritul satiric şi în comediile *Revizorul* şi *Căsătoria*) în romanul *Suflete moarte*. În jurul personajului central, cinicul şi rapacele Cicicov, abilul speculant al unei anomalii din legislaţia vremii, se constituie variata faună a moşierilor, figuri care, perfect diferenţiate prin defectele morale proprii fiecăreia, sînt desenate grotesc, caricatural, dar avînd fiecare un relief puternic. *Suflete moarte* creează un zguduitor tablou al Rusiei epocii, tablou în care grotescul are totdeauna nuanţe de profundă tristeţe. Gogol este un mare umorist, dar umorul său are totdeauna un fond de amărăciune.

I. S. Turgheniev

3

I. S. Turgheniev (1818—1883) este scriitorul prin care publicul occidental a luat pentru prima dată contact cu literatura rusă, public căruia scrisul său îi era, prin natura sa, mai accesibil : Turgheniev este un scriitor-artist, un stilist desăvîrşit, în mare măsură format în mediul literar parizian (unde a trăit 12 ani), un temperament echilibrat, fără a practica introspecţii psihologice prea adînci, evitînd tonul patetic şi culorile tari, aplecat spre un lirism de nuanţe, uşor romantic.

Fiul unui nobil ruinat, cunoscînd din casa părintească viaţa inumană a iobagilor, termină studiile universitare la Petersburg, apoi se specializează în filozofie la universitatea din Berlin (unde stă trei ani) ; la întoarcere începe să publice versuri foarte apreciate ; la 27 de ani se îndră-

Scanned with OKEN Scanner

gosteşte de o cîntăreaţă celebră, Madame Viardot, de care va rămîne legat toată viaţa. Consistenta moştenire lăsată de mama sa îi permite să trăiască — începînd din 1862 — în Germania, Italia şi în special Franţa, unde întreţine raporturi amicale cu scriitorii mari ai epocii : Hugo, Flaubert, Mérimée, Maupassant etc. În formaţia sa literară Turgheniev este debitor, mai ales în tinereţe, unora dintre marii poeţi şi prozatori occidentali (Byron, Goethe, Heine, apoi Balzac, G. Sand, Thackeray etc.), dar cel mai mult le este dator scriitorilor Puşkin, Lermontov şi Gogol, atît în poezie cît şi în primele sale povestiri, în spirit romantic (*Duelistul, Trei portrete* etc.).

Prima sa operă importantă, *Însemnările unui vînător* (1852), a fost un adevărat eveniment literar, cu un ecou apreciabil şi în occident. Viaţa ţăranilor iobagi este prezentată aici cu multă simpatie, scriitorul relevîndu-le umanitatea, inteligenţa, simţul demnităţii şi arătîndu-i superiori moralmente stăpînilor leneşi, vulgari şi răi. Contemporanii au interpretat imediat *Însemnările* ca un act de acuzare contra sistemului feudal, autorităţile s-au alarmat, ţarul l-a destituit pe cenzor, iar scriitorul a suferit o condamnare de un an şi jumătate. Povestirile (unele simple descrieri de ambianţă şi tipuri, altele fragmente de conversaţii) aduc figuri personal cunoscute de scriitor : „*Ca să pot construi un personaj am nevoie de un om viu*“, spunea Turgheniev. El ştie să aleagă „detaliul evocator“, sentimentul patriotic se exprimă sincer, descrierile peisajului rural au multă căldură şi fineţe (de ex. în *Cîntăreţii*), iar structura frazei are o muzicalitate rezultată din fluenţă şi simplitate. „Proza lui Turgheniev sună ca muzica, întocmai ca muzica profundă a lui Beethoven“, scria Tolstoi.

După alte povestiri şi nuvele — în care scriitorul se arată în continuare preocupat de aspectele sociale ale satului vremii — urmează cele patru romane, cunoscute şi în literatura universală. *Rudin* (1856) este istoria unui tînăr nobil sărac, inteligent şi cult, animat de un sincer idealism moral, dar care nu-şi ştie folosi calităţile, nu are simţ practic, nu se poate hotărî pentru o viaţă activă, ceea ce îi dă sentimentul de „om de prisos“ (personaj foarte frecvent în literatura rusă a secolului trecut), pentru ca în cele din urmă să se decidă să lupte, la Paris, în rîndurile insurgenţilor în 1848 şi să moară pe baricade. *Un cuib de nobili* (1859), cel mai de succes roman al lui Turgheniev, are ca protagonist un nobil cu o orientare ideologică slavofilă, un om lipsit de voinţă (ca Rudin), alături de care apare figura de o mare frumuseţe sufletească a Lizei. Interesul romanului este susţinut de subtilitatea acestor două caractere şi de descrierea mediului nobiliar, de atmosfera învăluitoare de melancolie, precum şi de lirismul delicat al unor părţi ce devin adevărate poeme în proză. Romanul *În ajun*

Scanned with OKEN Scanner

(1860) aduce, ca o aluzie la realităţile politice ale Rusiei epocii, figura unui revoluţionar bulgar, precum şi o întreagă suită de tipuri interesante, între care domină chipul ideal (dar nu idealizat) al Elenei. În *Părinţi şi copii* (1862), considerat de unii critici ca cel mai reuşit roman al lui Turgheniev, acţiunea este simplă, dar tipurile sînt variate, iar ambianţa este admirabil descrisă. Fondul ideologic (conflictul dintre generaţii şi, deasupra acestuia, conflictul dintre idealismul — cam nebulos — al lui Bazarov şi egoismul vulgar, apoi dintre vederile progresiste şi cele conservatoare) se susţine de-a lungul unei acţiuni simple, în centrul căreia stă o poveste de dragoste.

Din aceste opere (precum şi din numeroasele nuvele, de un nivel literar inegal, care au urmat) se desprind clar particularităţile literaturii lui Turgheniev.

Pornind de la convingerea, în repetate rînduri mărturisită, că o povestire (nuvelă sau roman) trebuie să fie simplă şi cît mai apropiată de realitate, Turgheniev îşi construieşte romanul „ca o succesiune de scene legate între ele printr-un fir subţire de acţiune, cu o intrigă redusă, dar cu o figură centrală în jurul căreia se mişcă diferite alte figuri, dintre care una funcţionează, aproape întotdeauna, ca antagonistă, adesea ca purtătoare de cuvînt a autorului. Romanul se mişcă pe două planuri : pe de o parte o poveste de dragoste, pe de altă parte ideile diferitelor personaje“ (Lo Gatto). Eroul — reprezentant ideologic al unui grup social — suferă eşecuri atît în dragoste cît şi în viaţa dominată de normele injuste ale ordinii existente. Structura intelectuală a eroului se revelează în special în cursul conversaţiilor şi discuţiilor, abundente la Turgheniev (disputa ideologică era foarte la modă în societatea şi literatura vremii). Obiectul acestor discuţii îl formează problemele cele mai la ordinea zilei, probleme în care poziţia lui Turgheniev este departe atît de sentimentalismul filantropic, cît şi de vehemenţa tonului (tonul lui Turgheniev este critic, dar niciodată satiric sau caricatural). Personajele — care pentru cititor prezintă mai mult interes decît acţiunea — sînt construite mai mult prin procedeul sugestiei decît prin acela al disecţiei psihologice, cele mai realizate fiind neuitatele personaje feminine. Lirismul sentimentelor lor se adaugă celui al sentimentului naturii şi muzicalităţii stilului — calităţi care au asigurat lui Turgheniev dacă nu o strălucită posteritate literară, cel puţin aprecierea contemporanilor nu numai ruşi, ci şi occidentali : Universitatea din Oxford i-a conferit doctoratul *honoris causa*, G. Sand i-a păstrat o profundă admiraţie, Maupassant s-a declarat discipolul său, Galsworthy l-a elogiat, iar urme ale influenţei sale se pot găsi în amplul roman al lui R. Rolland, *Jean Cristophe*.

Scanned with OKEN Scanner

I. A. Goncearov și Saltîkov-Scedrin

Alți doi clasici ai literaturii ruse — Goncearov și Scedrin — au dat realismului european două romane reprezentative.

I. A. Goncearov (1812—1891) este autorul a trei romane care împreună constituie o imagine organică a Rusiei epocii. Primul, *O poveste obișnuită* (1847), considerat la apariție capodopera noii școli realiste, este istoria unui realist dezamăgit de realitatea ambianței și acceptînd în final compromisul carierei și al interesului material. Al treilea (în ordine cronologică), *Rîpa* (1869), aduce figura nouă a nihilistului, în cadrul unei acțiuni în centrul căreia se situează criza pasională a unui tînăr scriitor a cărui iubită nu răspunde sentimentelor lui.

Eroul capodoperei lui Goncearov, al cărui nume dă și titlul romanului *Oblomov* (1859), este un alt tip caracteristic societății ruse a epocii — generat desigur și de realitatea socială a ordinii feudale iobăgiste — devenit simbolul inerției morale a moșierului rus a cărui energie este complet atrofiată de inactivitate. Deși indolentul moșier Oblomov care trăiește la Petersburg nu este lipsit de calități (este inteligent, are anumite idei liberale, are generozitate, blîndețe, condoare), continua sa aplicație spre reverie, spre patriarhalism, spre viața vegetativă, îl fac incapabil nu numai de orice efort, de orice activitate disciplinată, dar chiar și de a lua o hotărîre. Inutilă este și prezența Olgăi (personaj cu multă finețe creat) și îndemnurile lui Stolz (figură schematică, concepută ca un antidot al „oblomovismului").

Fără a fi nici un scriitor artist, dar nici un scriitor ostentativ tezist, Goncearov este un obiectiv observator și înregistrator. Nu face subtile și profunde investigații psihologice, dar personajele au organicitate, definindu-se prin propriile lor acte, cît și prin mediul lor ambiant, sugestiv redat. Nu este un imaginativ, în romanele sale (în special în *Oblomov*) aventurile sau episoadele laterale lipsesc aproape total. Interesul cititorului este captat de arta sa narativă : ritmul foarte lent al narațiunii din *Oblomov* este inteligent gîndit de autor tocmai pentru a sugera ritmul exasperant de lent al vieții insipide a eroului.

N. Scedrin, pseudonimul lui M. E. Saltîkov (1826—1889), este un satiric de mare forță, un reprezentant al „literaturii acuzatoare", scriitor apropiat de cercurile progresiste, director al celei mai de stînga reviste a vremii și autor a numeroase foiletoane satirice. Ca scriitor, Scedrin șarjează ordinea politică din Rusia (*Istoria unui oraș*), folosind nume de personaje care le sugerează însușirile morale, — procedeu propriu comediei satirice a secolului al XVIII-lea (de ex. *Volpone,* a lui Sheridon).

Scanned with OKEN Scanner

Capodopera sa, *Domnii Golovliov,* creează un infernal tablou al vieţii de familie a unor moşieri, roman în care materia narativă este constituită de viciile, ororile sau dramele fiecărui membru al familiei, din tot ce este mai odios dar şi mai tragic în structura intimă a nobilimii rurale ruse, într-un proces de iremediabilă şi totală dezagregare morală. Viziunea devine uneori de-a dreptul halucinantă, rămînînd totuşi perfectă în limitele veridicului :

> „Niciodată dominaţia materiei brute asupra vieţilor omeneşti n-a fost descrisă cu o mai mare forţă... Această carte este fără îndoială cea mai tristă din toată literatura rusă ; cu atît mai tristă cu cît efectele sale sînt obţinute prin mijloacele cele mai simple, fără nici un expedient teatral, melodramatic sau de atmosferă. Este una din cele mai teribile viziuni asupra unei lumi dezumanizate care a fost vreodată concepută de un scriitor“ (Mirski).

A. P. Cehov

A. P. Cehov (1860—1904) este scriitorul mare al ultimelor două decenii ale secolului, perioadă (urmînd asasinării ţarului Alexandru al II-lea) de crude represiuni, în care la mizeria ţăranilor se adaugă cea a proletariatului din fabrici, în care mişcarea în favoarea poporului este sufocată, revoluţionarii se află în închisori, iar intelectualul, dezorientat, naufragiază într-o stare de resemnare şi de profundă deprimare. Perioada aceasta de criză este reflectată, cu toată paralizanta sa melancolie, în povestirile şi dramele lui Cehov.

Medicul Cehov, mo de o mare finețe sufletească lipsit (întocmai ca personajele sale favorite) de un simţ practic dezvoltat, dar foarte generos, animat de convingeri politice de stînga, bun prieten cu Gorki, începe prin a publica un mare număr de schiţe şi povestiri, de un calm umor şi cuprinzînd variate aspecte şi tipuri din viaţa societăţii ruse. Într-o perioadă succesivă, comicul devine amar şi aproape dispare, sub dominanta tendinţă de critică socială (*Moartea unui slujbaş*), în cadrul căreia Cehov denunţă egoismul, servilismul şi venalitatea, inerţia şi ignoranţa. Mai multă oroare pare a-i inspira viaţa cenuşie, vegetativă, platitudinea existenţei lipsite de idealuri clare şi de energia acţiunii : „Mă înspăimîntă îndeosebi banalitatea cotidianului de care nimeni din noi nu poate scăpa“.

În această dispoziţie de spirit începe Cehov să publice seria de nuvele, mici capodopere ale genului : *Stepa, O poveste tristă, Duelul, Doamna cu căţelul, În rîpă* sau *Salonul nr. 6* — dintre toate aceasta din urmă fiind

cea mai puternică prin realismul, densitatea dramatică și sugestivitatea simbolului, operă care a avut un imens ecou (Rusia țaristă, „închisoare a popoarelor", se vedea simbolizată în închisoarea *Salonului nr. 6*).

Arta lui Cehov este o artă de maximă naturalețe și conciziune, o artă de mare subtilitate psihologică ce sugerează acea idee de bază (între ideile de bază ale literaturii cehoviene care va face carieră, în secolul nostru, în literatura „absurdului") a incomprehensibilității omului de către semenul său, a neputinței de comunicare intimă, a izolării de care suferă majoritatea eroilor săi. Ideea aceasta este sugerată printr-un simbolism vag, incluzînd figuri de oameni slabi, striviți, pasivi, resemnați cărora (spre deosebire de figurile de oameni tari, nesimpatizați de autor, pentru că energia lor este canalizată în acțiuni negative sub raport moral) Cehov le arată o cordială înțelegere și simpatie. N-au un relief pregnant personajele sale, liniile contururilor lor se estompează, diluîndu-se în indecisul atmosferei ambiante, saturate de o tristețe diafană (hotărît, Maeterlinck a avut și în acest sens o certă influență asupra lui Cehov). Este o artă de finețe și de sugestie, o artă de „atmosferă", de mare efect poetic, de umbre și de lumini crepusculare, de nuanțe și semitonuri, — o artă „muzicală", în care și procedeul des folosit al laitmotivului creează un efect sugestiv.

Scanned with OKEN Scanner

★ *Tolstoi şi Dostoiewski* ★

1
L. N. TOLSTOI, VIAŢA ŞI CARACTERUL
2
PRIMELE OPERE
3
„RĂZBOI ŞI PACE"
4
„ANA KARENINA" ŞI „ÎNVIEREA"
5
IDEILE FILOZOFICE ŞI ESTETICE. INFLUENŢA LUI TOLSTOI
6
F. M. DOSTOIEWSKI, VIAŢA ŞI CARACTERUL
7
MARILE ROMANE
8
FILOZOFIA ŞI PSIHOLOGIA DOSTOIEWSKIANĂ
9
ARTA LITERARĂ ŞI INFLUENŢA LUI DOSTOIEWSKI

L. N. Tolstoi, viaţa şi caracterul

1

În *Amintirile* sale, marele scriitor **L. N. Tolstoi** (1828—1910) îşi rezumă într-o pagină biografia :

„Privindu-mi viaţa, examinînd-o din punctul de vedere al binelui şi al răului pe care l-am făcut, îmi dau seama că toată lunga mea existenţă se poate împărţi în patru perioade : prima, cea poetică, minunată, inocentă, radioasă a copilăriei, pînă la patrusprezece ani. Apoi cei douăzeci de ani oribili, de grosolană depravare în slujba orgoliului, a vanităţii şi mai ales a viciului. A treia perioadă, de optsprezece ani, a durat de la căsătorie pînă la renaşterea mea spirituală : lumea ar putea-o califica morală, pentru că în cei optsprezece ani am dus o viaţă familiară cinstită şi regulată, fără a ceda nici unuia dintre viciile pe care opinia publică le condamnă. Dar toate interesele mele erau limitate la preocupări egoiste pentru familia mea, pentru bunăstare, pentru succesul literar şi toate satisfacţiile personale. În sfîrşit, a patra

perioadă este cea pe care o trăiesc acum, după regenerarea mea morală ; din aceasta n-aș vrea să schimb nimic, în afară de relele obiceiuri pe care le-am deprins în perioadele precedente".

Mai concret (și mai obiectiv : căci rîndurile de mai sus au fost scrise la vîrsta de 75 de ani, în perioada sa „tulbure"), cîteva detalii biografice. Originar dintr-o familie de veche nobilime rusă : tatăl avea titlul de conte (pe care-l va moșteni și Lev), iar mama, de principesă. Studii universitare — repede întrerupte — de orientalistică, apoi de drept. Scurtă experiență de viață mondenă, care-l dezgustă. Se întoarce pe moșia moștenită după moartea tatălui său. Încercări, repede abandonate, de ameliorare a situației mujicilor săi. Apoi, o perioadă de viață frivolă, din care reușește să evadeze. Atras de mirajul Caucazului, se înrolează în armată și este transferat într-o garnizoană din această regiune. Cunoaște ororile războiului Crimeei, ia parte la asediul Sevastopolului. Rezultat literar al acestei perioade : *Povestiri din Sevastopol,* care-l fac cunoscut ; țarul cere să fie traduse în franceză. Demisionează din armată, intră în cercurile literare ale capitalei, care-l dezamăgesc profund și în mijlocul cărora se simte stingherit : conștiința sa de clasă aristocratică încă nu-l părăsește. Se retrage la Iasnaia Poliana, apoi face o călătorie la Paris (francezii îl dezamăgesc, pedeapsa capitală în uz — ghilotina — îi inspiră oroare), la Geneva, la Baden-Baden. A doua călătorie (spre deosebire de prima) este într-adevăr o călătorie de studii : Londra, Bruxelles, Paris (unde-l cunoaște pe socialistul Proudhon, ale cărui cuvinte, „Proprietatea înseamnă furt", Tolstoi le va repeta des). Întors în țară, i se dă sarcina de judecător de pace, dar el se dedică mai mult operelor sociale în beneficiul țăranilor săi. Organizează o școală pentru copiii iobagilor, fondează o revistă pedagogică în care afirmă că intelectualii au de învățat de la țărani, iar nu invers. La 34 de ani se căsătorește. Pentru Tolstoi, o căsătorie ideală : soția îi administrează moșia, îi recopiază manuscrisele (îi transcrie de 7 ori *Război și pace* !) și îi dăruiește 13 copii. Timp de 15 ani trăiește din plin fericirea vieții de familie, după care însă începe o perioadă de torturante neliniști. Începe *Ana Karenina,* pe care-l scrie greu („*Ah, dacă ar putea altcineva în locul meu să-mi termine romanul !*"). Criza se apropie de punctul culminant. Torturat de o nelămurită angoasă, se confesează :

„Iubeam, eram iubit, aveam copii frumoși, aveam glorie, sănătate, vigoare fizică și morală. Eram în stare să cosesc ca un țăran, să lucrez zece ore încontinuu, neobosit. Dar deodată viața mea s-a oprit. Nu mai aveam dorințe, nu mai aveam ce să-mi doresc. Adevărul este că viața era absurdă. Ajunsesem pe

Scanned with OKEN Scanner

marginea prăpastiei și vedeam că în fața mea nu era altceva decît moartea. Eu, omul viguros și fericit, simțeam că nu mai puteam trăi".

Criza acută pe care o traversează îl face să renunțe la avere, transcriind-o pe numele soției, să scrie numeroase opere de reformator — asupra religiei, iubirii aproapelui, artei, sărăciei, — să caute insistent să cunoască viața celor în mizerie. În jurul său se constituie un grup de discipoli : cel mai fanatic dintre aceștia, Certkov ; spiritul său malefic va avea o influență nocivă, diabolică, asupra scriitorului. Strania întorsătură în viața sa spirituală creează o atmosferă insuportabilă în familie. În fond, comportamentul său este plin de contradicții și dominat nu numai de sinceritate, ci și de un mare orgoliu. După apariția romanului *Învierea*, biserica îl excomunică. Prietenia tinerilor Gorki și Cehov îi mai dă un oarecare echilibru. La 70 de ani Tolstoi e în culmea gloriei — o glorie universală, cum numai Voltaire și Goethe o mai cunoscuseră. Dar în familie viața devine infernală. Și într-o noapte de iarnă (Tolstoi avea 82 de ani), pleacă de-acasă, în necunoscut. După cîteva zile, o pneumonie îl obligă să se oprească într-o stație de cale ferată, unde moare.

În fond, „conversiunea" lui Tolstoi n-a fost decît punctul ultim al evoluției unui caracter dificil, agravat de contradicții și complexe — caracter pe care scriitorul, scrutîndu-și-l cu luciditate și sinceritate, și-l mărturisea (încă de la vîrsta de numai 26 de ani !) în acești termeni :

„Sînt irascibil, plictisitor, intolerant și timid ca un copil. Sînt un bădăran. Ceea ce știu, am învățat singur, rău, cîte puțin, fără nici o ordine ; și e foarte puțin. Sînt nestăpînit, nehotărît, nestatornic, stupid de vanitos și de expansiv, ca toți oamenii slabi. Nu sînt curajos. Sînt cinstit, în sensul că iubesc binele, sînt nemulțumit de mine cînd mă îndepărtez de bine și bucuros cînd mă reîntorc. Și totuși, există un lucru pe care-l iubesc mai mult decît binele : gloria. Sînt atît de ambițios, încît dacă ar trebui să aleg între glorie și virtute, mă tem că aș alege-o pe prima. Hotărît, sînt lipsit de modestie. Acesta este motivul pentru care apar timid văzut dinafară, dar în sinea mea sînt orgolios".

Nu acesta este însă *tot* Tolstoi. Alte trăsături, cel puțin tot atît de esențiale ale caracterului său și mai ales ale concepției sale, nu sînt consemnate în aceste rînduri. În cuvinte, care spun mai mult decît ar părea că spun, Gorki îl definea pe Tolstoi : „Un om de omenie : nu mai bun și nu mai deosebit decît ceilalți oameni ; dar un om care simțea mai puternic, suferea mai mult și trăia viața mai intens decît alții".

Scanned with OKEN Scanner

Primele opere

„Literele compun cuvintele, cuvintele compun frazele : dar sentimentele cum să le exprimi ? Cum să transmiţi în mod nemijlocit altora propriile tale impresii !“ (Tolstoi).

Într-adevăr, operele lui Tolstoi — una din culmile cele mai înalte ale realismului mondial — nu sînt doar rezultate ale observaţiei obiective, ci transmit mai ales experienţe proprii, prin acele multe situaţii reprezentate în opere şi trăite personal de autor, prin personaje inspirate de membri ai familiei sale, de pildă, sau altele care îi exprimă măcar parţial ideile, sentimentele, ori un fragment din viaţa sa personală (Olenin din *Cazacii,* Levin din *Ana Karenina,* Andrei şi Pierre, din *Război şi pace*). Aspectele materiale exterioare îl interesează foarte puţin, cele etnografice sau pitoreşti aproape de loc. Ceea ce primează la Tolstoi este experienţa personală şi studiul psihologic.

Este chiar cazul primelor sale povestiri (*Copilăria, adolescenţa, tinereţea ; Dimineaţa unui moşier* etc.) : este observat, într-adevăr, detaliul realist semnificativ, dar este insistent transcrisă şi poezia amintirilor, sau este relatată experienţa socială încercată de scriitor pe moşia sa. În Caucaz, pătruns profund de farmecul naturii (plasticitatea descrierilor de natură prevalează în această primă fază a creaţiei tolstoiene), al vieţii simple şi al oamenilor săi — factori care produc asupra sa efectul unei regenerări spirituale, — Tolstoi creează figura (un alter-ego al său) protagonistului din povestirea *Cazacii.* O serie de alte povestiri vor fi parcă ilustrări ale ideii rousseauiste despre superioritatea omului natural asupra omului produs al civilizaţiei citadine.

Povestiri din Sevastopol, capodopera acestei prime faze, este rezultatul *trăirii personale,* a unei experienţe morale, în timpul războiului Crimeii. Uneori povestirile au caracterul unui reportaj de război — în sensul cel mai înalt artistic al cuvîntului. Dar atenţia acordată detaliilor (dramatice, uneori ; alteori, notaţii ale unor lucruri foarte obişnuite) şi forţa investigaţiei psihologice operează — într-un subiect de obicei tratat retoric, idealizat, patriotard — un fel de „deromantizare“ a istoriei, respingînd eroismul convenţional, literaturizat. Tolstoi urmează aici exemplul lui Stendhal. Asemenea scriitorului francez — pentru care avea o mare admiraţie — Tolstoi descifrează resorturile intime, simple, inconştiente uneori, care generează eroismul. Iar această virtute — eroismul — o descoperă îndeosebi la omul simplu, la soldaţi.

Scanned with OKEN Scanner

Cu aceste elemente cîștigate, Tolstoi este acum pregătit pentru a scrie *Război și pace*. *„Niciodată nu mi-am simțit forțele intelectuale și morale atît de libere și gata să se apuce de lucru ca acum"* — scrie Tolstoi în toamna anului 1863 (deci cu șase ani înainte de apariția celor 6 volume ale marelui roman).

„Război și pace"

Înainte de toate, în istoria creației literare a lui Tolstoi romanul *Război și pace* înseamnă un mare salt în obiectivitate, în zona superioară a creației în care scriitorul — deși mai păstrînd anumite elemente de ordin subiectiv (figurile lui Rostov și Mariei i-au fost inspirate de părinții săi ; Andrei Bolkonski și Pierre Bezuhov sînt adeseori ipostaze ale autorului etc.) — creează un număr imens de personaje consistente, perfect individualizate și, prin limbajul pe care-l vorbesc, recreează cu aceeași forță ambianța saloanelor sau a teatrelor de război, iar planurile atît de diverse ale realității reprezentate și registrele umane, varietatea și numărul lor, investigate cu o precizie desăvîrșită, sînt de o *vastitate* neegalate de nici un alt roman.

Inițial, Tolstoi voise să scrie o evocare a răscoalei decembriștilor (1825). Apoi, lărgind mereu cadrul în timp și spațiu, a realizat o adevărată epopee a Rusiei de-a lungul unui deceniu și jumătate (1805—1820), într-una din perioadele cele mai dramatice și mai eroice ale istoriei sale. Materia epică este dată de realitățile războiului și cele ale perioadei de pace : pe de o parte războaiele napoleoniene, invazia Rusiei, incendierea Moscovei, retragerea, prăbușirea invadatorului, bravura armatei ruse, acțiunile partizanilor ; pe de altă parte, lumea saloanelor din Petersburg și Moscova, intrigi, aventuri, iubiri, dezamăgiri. În sfîrșit, spectacolul unor lupte de opinii, transcris în lungi dar interesante conversații și dispute. Deci : o zonă aparținînd istoriei, și un plan aparținînd creației imaginației. Aceste două elemente fundamentale se intersectează continuu, se completează, împrumutîndu-și reciproc substanță de umanitate, integrînd particularul în general, se contopesc într-o impresionant de organică unitate.

Compozițional, imensa varietate de figuri (peste 550) și episoade este arhitecturată sub forma de cronică a vieții, în principal a trei familii din înalta nobilime rusă, desfășurîndu-se pe ecranul evenimentelor istorice din primul sfert de secol : a prințului Bolkonski, a contelui Bezuhov și a contelui Rostov. Simpatia scriitorului pentru nobilimea rurală, care duce

o viață patriarhală în mijlocul țăranilor, este vizibil de partea familiei Rostov, care pentru Tolstoi reprezintă, ideal, suma de virtuți (simplitate, cordialitate, ospitalitate, generozitate față de țărani, simț dezvoltat al familiei) prin care această nobilime îi apare moralmente superioară atît aristocrației petersburgheze, cît și burgheziei occidentale.

Dintre numeroasele personaje perfect desemnate, un relief deosebit îl capătă prințul Andrei Bolkonski, contele Pierre Bezuhov și Natașa Rostova. Primul este un om inteligent și cult, voluntar și energic, generos și sincer, onest și cu o bogată viață interioară, dar care — conștient de inevitabilul declin al clasei căreia îi aparține și dezamăgit de mediul căruia nu i se poate adapta, deși caută, zadarnic, să dea prin acțiune, un sens vieții — cade în pesimism. Pierre Bezuhov este un caracter total diferit : timid și lipsit de voință, sentimental și aplecat spre visare, fără simț practic și spirit de inițiativă, snob deși îi displace stilul de viață al aristocrației ; de asemenea, un om preocupat de dreptatea socială, ajungînd pînă la atitudini protestatare. Tolstoi l-a investit cu anumite caractere care îi erau proprii lui, în timp ce altele le-a proiectat asupra lui Andrei. Bolkonski este un fel de om al „secolului luminilor" (tendința rațională este puternică la această epocă în spiritul tolstoian), în timp ce Bezuhov pare a fi — asemeni scriitorului — un discipol al lui J. J. Rousseau (o ușoară înclinație spre idilic este des perceptibilă în creația tolstoiană). Natașa (una din cele mai realizate personaje feminine din întreaga literatură universală) reprezintă idealul feminin tolstoian : spontană și simplă, delicată și afectuoasă, devotată vieții de familie și compătimind pe țăranii obidiți.

Deși la baza romanului stă o concepție eronată asupra istoriei (Tolstoi este convins că evoluția evenimentelor istorice este hotărîtă de o „fatalitate" inexorabilă), totuși evenimentele sînt prezentate conform datelor istoriei, inclusiv caracterul și capacitățile militare deosebite ale lui Kutuzov. Dacă în schimb figura lui Napoleon (pe care Byron, Stendhal, Heine îl vedeau în adevăratele sale dimensiuni excepționale) este minimalizată de scriitorul rus, falsa perspectivă se explică atît prin creația sentimentelor patriotice ale scriitorului, cît și prin rezervele categorice pe care totdeauna le-a avut față de lumea și oamenii civilizației moderne occidentale. Eronat este și punctul de vedere tolstoian asupra situației mujicului, pe care — în opoziție cu democrații revoluționari — o prezintă atenuîndu-i gravitatea, estompînd conflictul de clasă. Problema este pusă în termeni psihologici și morali : țăranul — care fără îndoială că merită o soartă mai bună — este văzut cu reală simpatie de Tolstoi, ca depozitar al unor virtuți capabile de a ameliora viața morală a stăpînilor. Cu o mare precizie,

Scanned with OKEN Scanner

elocvență, profunzime și finețe sînt în schimb transcrise — în bună parte prin discuții — starea de spirit, întrebările, îndoielile, deziluziile, întregul tablou intelectual al epocii premergătoare răscoalei din 1825. În felul acesta, *Război și pace* realizează o formulă nouă de roman : în același timp roman de grandioasă evocare istorică, de caractere și moravuri contemporane, și de idei politice, sociale, morale, filozofice.

„Ana Karenina" și „Învierea"

Cu *Ana Karenina* (1877), atenția lui Tolstoi se îndreaptă spre viața contemporană. În raport cu romanul epopeic *Război și pace,* aici sfera de realități și probleme se restrînge : este un roman al vieții de familie. Totuși, cadrul social (romanul are cca 150 de personaje) este și aici amplu și atent investigat. Problemele aduse în discuție, ilustrate prin cazul personajelor principale, demonstrate de destinul lor, au un caracter diferit, mai puțin social, mai mult individual, mai nuanțat filozofic : sensul și scopul vieții, condițiile morale ale căsătoriei și vieții de familie, relația dintre viață și moarte, dintre iubire și fericire. Privirile scriitorului se extind însă și asupra unui cîmp social vast, cuprinzînd intelectuali, negustori, țărani etc. În primul plan însă rămîne lumea nobilimii, în cadrul căreia, cu subliniate tendințe moralizatoare, Tolstoi ține să pună în relief corupția lumii mondene, a aristocrației citadine, căreia îi este opusă, într-un viu efect de contrast, viața simplă, sinceră, pură, a nobilimii rurale, reprezentată de familia Levin. Mediul civilizat corupe omul, mediul rural este favorabil vieții morale : rousseauismul revine mereu în gîndirea lui Tolstoi.

Este istoria a două iubiri, istoria care se desfășoară paralel, contrapunctic : cea care îi unește pe Kitty și Levin în armonia vieții calme de familie, și iubirea vinovată dintre tînăra soție a bărînului Karenin și frumosul ofițer, contele Vronski. Foarte rareori în întreaga literatură universală a fost realizat cu atîta finețe și forță un studiu al evoluției sentimentelor — de dragoste pură, de dorință, de suferință, de gelozie, de milă, de remușcare, de obsesii, de disperare — ca cel pe care Tolstoi îl face asupra membrilor triunghiului conjugal. În afara acestora, atenția scriitorului se concentrează și asupra lui Levin, în primul rînd, în gîndirea și idealurile căruia (detestarea lumii capitalei, a înaltei societăți și a civilizației urbane, preferința pentru viața patriarhală a satului în care însă vede necesare corective reformatoare, echilibrul moral găsit în viața de familie etc.) Tolstoi și-a definit propriile-i idei. Iar între acestea, un

Scanned with OKEN Scanner

relief particular capătă ideea inutilității (sociale și morale) aristocrației citadine, și ideea primatului absolut al familiei — fondată pe relații oneste — ca principală celulă regeneratoare a vieții sociale.

Tolstoi a scris *Ana Karenina* cu o exemplară meticulozitate, refăcînd de 12 ori manuscrisul. Ultimele capitole le-a scris în perioada de început a acelei crize morale care, determinînd o schimbare radicală în gîndirea lui (concretizată în „tolstoism"), îl va duce la scrierea acelor răscolitoare *Mărturisiri*, iar în cele din urmă îl va transforma în „reformator", profet și predicator.

După *Mărturisiri* va urma o serie de ample nuvele (printre cele mai bune ale sale : *Sonata Kreutzer, Diavolul, Moartea lui Ivan Ilici, Hagi Murat*), și în fine romanul reprezentativ pentru ultima perioadă a creației tolstoiene, *Învierea* (1899).

Punctul de plecare a *Învierii* este un fapt de cronică judiciară. În cadrele acestui fapt divers, Tolstoi și-a turnat noile idei, precum și amintiri, experiențe, remușcări. *„În tinerețea mea* (se destăinuia scriitorul biografului său) *am dus o viață foarte stricată, și două întîmplări mă urmăresc în mod deosebit pînă azi"*. Una din aceste aventuri erotice a fost transcrisă artistic în *Diavolul,* a doua în *Învierea* (roman departe de nivelul capodoperelor celorlalte).

Prințul Nehliudov este numit membru într-o comisie de jurați pentru a judeca și condamna o prostituată acuzată de crimă. O recunoaște : este chiar Katiușa, fosta servitoare a familiei sale, pe care el a sedus-o, împingînd-o astfel pînă pe ultima treaptă a decăderii. Pradă unor atroce remușcări, Nehliudov renunță la moșii și la viața mondenă, o urmează pe condamnată în Siberia, iar după ce îi obține grațierea îi cere, spre a-și ispăși crima, să se căsătorească cu el ; ea refuză, iar Nehliudov rămîne să mediteze asupra adevărurilor evangheliei... Romanul a produs o deosebit de puternică impresie. Mai mult însă decît prin ideile sale morale — care se exprimă în oratorice tonuri de predică — *Învierea* rămîne o capodoperă a realismului rus prin vastitatea, precizia, adevărul tabloului social și moral al Rusiei de la sfîrșitul secolului trecut. Se succedă aici cadre din lumea aristocrației sau a deținuților, a justiției sau a mujicilor, a meșteșugarilor sau a revoluționarilor. Evident că simpatia lui Tolstoi — predicatorul neîmpotrivirii la rău prin violență — nu merge spre social-democrații revoluționari, ci spre „narodnicii" care — prin reforme obținute pe calea blîndeței și, conform convingerilor și ale lui Tolstoi, a autoperfecționării morale a omului — vor să întroneze „împărăția lui Dumnezeu pe pămînt".

În acest punct însă, trebuie să ne oprim asupra „tolstoismului".

Scanned with OKEN Scanner

Ideile filozofice şi estetice. Influenţa lui Tolstoi

După 1880, Tolstoi scrie o mulţime de broşuri în care îşi expune noile idei asupra religiei, bisericii, artei, şcolii, educaţiei, vieţii, muncii, progresului, patriotismului, guvernului, militarismului, chestiunii agrare etc., scrieri care constituie ceea ce s-a numit „tolstoism", dar, care, desigur, nu îl caracterizează pe Tolstoi în totalitatea evoluţiei sale intelectuale.

Iniţial, Tolstoi a fost un raţionalist. Tendinţele raţionaliste l-au ajutat, ca scriitor, să prezinte critic aspectele negative ale vieţii ruse şi să propună (sau să sugereze) „încrederea în capacităţile bunului simţ şi ale raţiunii, disprețul civilizaţiei moderne cu artificioasa sa multiplicare a pretenţiilor, o ireverenţă profund înrădăcinată pentru toate funcţiile şi convenţiile statului şi societăţii ; un suveran dispreţ pentru opiniile acceptate şi pentru „bunele maniere" ştiinţifice şi literare, şi o tendinţă pronunţată spre pedagogism" (Mirski, cf. pt. ac. cap.). Am subliniat mai sus şi vechea, permanenta sa adeziune la ideile lui J. J. Rousseau.

După 1880 însă se produce „conversiunea" lui Tolstoi : „*Mi-a venit o idee măreaţă, să întemeiez o nouă religie practică, şi care să nu promită fericirea în viaţa viitoare, ci să o procure pe acest pământ*". Ideea i-o dă spectacolul, intens resimţit de scriitor, al suferinţelor, mizeriei şi nedreptăţii. O situaţie în care nici statul nici biserica — forme de constrîngere organizată — nu pot aduce remedii. „*Să nu te împotriveşti răului prin forţă*" este lozinca sa, care, implicit, condamnă orice acţiune revoluţionară. În acelaşi timp Tolstoi condamnă proprietatea privată (în special asupra moşiilor), autoritarismul statului şi bisericii, creştinismul dogmelor şi superstiţiilor, deşi, în ultimă analiză, credinţa sa rămîne mistică, bazată fiind pe iraţionalitatea „conştiinţei" şi pe iluminata „revelaţie", iar religia sa rămîne egoistă, pentru că nu pretinde neapărat actul caritativ, ci urmăreşte pacea intimă a individului, liniştea sa sufletească.

Tot atît de bizare sînt şi ideile sale asupra artei. Condiţia *sine qua non* a artei este de a contamina imediat cititorul, — chiar cititorul lipsit de orice pregătire artistică sau literară : motiv pentru care, după Tolstoi, operele lui Shakespeare sau ale lui Wagner nu sînt „artă". Dar chiar oprele de artă autentică, dacă nu exaltă ostentativ, didacticist simţul moral, sau dacă îşi caută numai un public cultivat, sînt „imorale" : de exemplu, *Iliada* sau *Don Quijote* (asupra lui Shakespeare, Tolstoi a scris un ciudat opuscul în care îl neagă total). Sînt idei care, cu toată extravaganţa lor, nu pot umbri opera scriitorului, a unui mare scriitor realist care — prefaţînd operele lui Maupassant, scriitor pe care îl preţuia

mult — ţinea să precizeze : „*Un artist este artist numai pentru că vede obiectele, nu cum vrea el să le vadă, ci aşa cum sînt*".

Operele sale au entuziasmat publicul încă de la data apariţiei. „Este un adevărat leu al literaturii" — scria Goncearov la apariţia romanului *Război şi pace*, — în legătură cu care însuşi Turgheniev (raporturile dintre cei doi scriitori n-au fost bune) scrie că „sînt aici lucruri pe care, în afară de Tolstoi, nimeni altul în toată Europa nu le-ar putea scrie". La data apariţiei *Anei Karenina*, Dostoiewski exclamă : „E o operă de artă perfectă, o carte absolut deosebită de cele ce se publică în Europa".

Faima scriitorului trece repede graniţele Rusiei. I se traduc operele, i se dedică studii, articole, biografii. În Occident opera sa este receptată ca un fel de antidot contra naturalismului francez. Prima scriere critică occidentală care-l popularizează este cartea lui M. de Vogué, *Romancierii ruşi* (1885), care de altminteri a inaugurat o perspectivă în bună măsură falsă, de durată, asupra acestora. În curînd Romain Rolland va apărea ca un adevărat „discipol" al lui Tolstoi. Marcel Proust, la un moment dat, îl situează deasupra lui Balzac, iar Giovanni Papini îl califică drept „ultimul exemplar al rasei geniilor europeni". În acelaşi sens, de antidot contra brutalului naturalism, este apreciat Tolstoi şi în Anglia sau în America (M. Arnold, W. Howells) — pentru Henry James scriitorul rus rămînînd o „uimitoare masă de viaţă, un monstru ataşat de marea sa temă : întreaga viaţă umană". În Germania (ca şi în Statele Unite), la popularizarea lui Tolstoi a contribuit mult renumitul critic danez Georg Brandes. Th. Mann îi dedică un magnific eseu, punîndu-l în paralelă cu Goethe. Cunoscut este şi entuziastul eseu pe care i l-a dedicat St. Zweig.

Strălucita posteritate literară a lui Tolstoi poate fi urmărită la Proust sau James Joyce (în legătură cu tehnica monologului interior), la Maeterlinck sau R. M. Rilke (tema autoperfecţionării morale şi a umilinţei), la R. Rolland (în modul cel mai clar), la An. France şi B. Shaw (cărora Tolstoi le apare ca un scriitor ciudat), la Galsworthy şi Th. Dreiser (parţial ca viziune asupra societăţii), sau — în domeniul teatrului şi în primul rînd prin drama *Puterea întunericului* — în activitatea *Teatrului liber* al lui Antoine.

★

F. M. Dostoiewski, viaţa şi caracterul

F. M. Dostoiewski (1821—1881) este, dintre toţi marii realişti europeni ai secolului trecut, scriitorul a cărui influenţă se resimte mai puternic asupra literaturii secolului nostru.

Fiu al unui medic de spital, elev al şcolii militare de inginerie din Petersburg, ofiţer la 20 de ani, în 1844 Dostoiewski părăseşte armata pentru a se dedica literaturii. Debutează cu traducerea romanului balzacian *Eugénie Grandet*, iar la 25 de ani îşi publică opera care-l va face imediat cunoscut şi apreciat de public şi de critică : *„Oameni sărmani"*. Cordiala umanitate şi simpatie pe care scriitorul o arată frumuseţii morale şi suferinţelor sufleteşti ale celor umili trebuie pusă în legătură cu profunda sa simpatie, la acea dată, pentru socialismul utopic al lui Fourier şi pentru sentimentalismul romanelor lui V. Hugo şi G. Sand (influenţe care se adaugă celor ale lui Puşkin şi Gogol, Balzac şi Dickens). În articolele sale de presă atacă conservatorismul şi patriarhalismul slavofililor, pledînd pentru ideea de progres şi elogiind civilizaţia citadină modernă. Ca situaţie materială, Dostoiewski nu era sărac ; dar firea sa dezordonată (lipsit total de simţ practic, jucător pătimaş, risipitor din generozitate excesivă) l-a ţinut veşnic în situaţii de penibile privaţiuni.

Vederile sale occidentaliste, progresiste, radical-liberale îl fac să adere la un notoriu cerc socialist subversiv. În timpul reacţiuni ce a urmat anului 1848, Dostoiewski este printre victime : arestat opt luni, apoi condamnat la moarte şi, în faţa plutonului de execuţie, „graţiat" : condamnarea este comutată în patru ani de muncă silnică şi alţi cinci de surghiun. Este deportat în Siberia, unde anii de detenţiune (cînd singura carte ce i-a fost permisă a fost *Biblia*) şi de exil operează o schimbare radicală în concepţiile sale, efect al unei profunde crize religioase. La întoarcere publică cutremurătoarele *Amintiri din casa morţilor*, operă pe care criticii vremii o compară cu *Infernul* lui Dante şi cu *Judecata de apoi* a lui Michelangelo. Socialistul de altădată a devenit acum un reacţionar, mistic, partizan al slavofilismului, negînd posibilitatea progresului şi condamnînd activitatea revoluţionară. Călătoria în Anglia, Franţa, Germania îi lasă cele mai rele impresii asupra civilizaţiei burgheze occidentale. Apoi, o viaţă de familie grea, patima jocurilor de noroc, crize tot mai dese de epilepsie, patru ani în străinătate pentru a scăpa de creditori, şi o muncă continuă, extenuantă, care a dus la o serie de capodopere, dominate de cele trei culmi : *Crimă şi pedeapsă*, *Idiotul*, *Fraţii Karamazov* (cărora li se poate adăuga *Posedaţii*).

Marile romane

Premisele concepţiei destoiewskiene se întîlnesc, încă înainte de „conversiunea" sa, în *Oameni sărmani* (1845). Scriitorul realist descoperă drama omului simplu, strivit de sistemul social injust, oprimant, feroce ;

dar explicaţia acestei situaţii o găseşte în însăşi structura umană, dominată de „elementul etern" al răului, inerent omului. De aici, o tendinţă de poetizare a resemnării, sau crearea unor figuri de visători şi de rataţi.

Viziunea realistă dostoiewskiană devine zguduitoare în *Amintiri din casa morţilor* : lumea ocnaşilor este în marea majoritate o lume de răufăcători, pe care scriitorul nu caută să-i absolve de viciile şi de vina lor, şi cu atît mai puţin să-i idealizeze (cum făcuseră V. Hugo, Dickens şi chiar Balzac). Totuşi, îi prezintă cu oarecare milă, ca pe nişte „nefericiţi", victime, nu ale unui sistem social viciat sau în general ale unor circumstanţe externe, ci ale lor înşişi, ale unei cauze metafizice : ale „răului etern", inerent firii umane — singura explicaţie a criminalităţii admisă de Dostoiewski — contra căruia singurul antidot este răbdarea, suferinţa purificatoare, smerenia creştină.

Aceleaşi idei în *Umiliţi şi obidiţi,* operă întrucîtva în stilul „romanului filantropic" francez, sentimental şi melodramatic. În aceste trei reprezentative opere dostoiewskiene concluzia scriitorului rămîne totuşi — cu tot tragismul spectacolului înfăţişat — optimistă : un optimism mistic, populist, slavofil, în sensul că scriitorul mai crede în natura umană şi în posibilitatea salvării, prin credinţă şi prin integrarea totală în spiritualitatea poporului rus.

Romanul *Crimă şi pedeapsă* (1866) a fost (după cum mărturiseşte scriitorul) *„gîndit în închisoare, stînd lungit pe patul de scîndură, într-un moment de profundă deprimare"*. Eroul, tînărul student Raskolnikov („primul protagonist dostoiewskian în care se poate vedea proiectarea ideilor lui Dostoiewski" — Lo Gatto), din cauza mizeriei lui şi a fimiliei sale pe care trebuie să o ajute, ucide o bătrînă cămătăreasă şi pe sora ei. În torturile remuşcării care pun stăpînire pe el, singurul sprijin moral îi rămîne Sonia, femeia care se prostituează pentru a putea ajuta familia şi care, cînd Raskolnikov e deportat, îl va urma.

Paralel cu acţiunea principală, o mulţime de episoade — mereu legate de evoluţia stărilor sufleteşti ale protagonistului şi dîndu-le un relief sporit — dau operei şi valenţe de roman social şi de moravuri. *Crimă şi pedeapsă* însă este esenţialmente un roman psihologic şi un roman de idei. Căci mobilul crimei lui Raskolnikov nu este exclusiv (şi nici chiar în principal) furtul în sine. Raskolnikov are o structură psihică asemănătoare celorlalţi eroi principali dostoiewskieni : „gînditori pasionaţi, îndrăzneţi, maniaci, în luptă disperată cu ideile şi fantasmele lor. Pentru idei, ei suferă, ucid, mor ; pentru ei viaţa e o temă filozofică, unica substanţă a vieţii este cugetarea. Ei luptă cu idei necristalizate, indefinibile, amorfe, cu probleme ce nu se pot rezolva, şi nici chiar formula clar" (Hauser). Individualismul extrem al lui Raskolnikov se exprimă prin dorinţa sa de a verifica — prin comiterea acestei crime — dacă el este

Scanned with OKEN Scanner

într-adevăr o personalitate „excepţională", în termenii lui Nietzsche, care afirma că pentru o personalitate „excepţională", pentru un „supraom", crima nu comportă acelaşi sens şi aceeaşi gravitate ca şi cînd este comisă de omul comun, întrucît „supraomul", prin însuşi caracterul său de „excepţionalitate", se situează în afara şi deasupra normelor moralei curente. Prăbuşirea lui Raskolnikov începe din momentul în care el constată că, devenit neputincioasă pradă a remuşcărilor, el nu este un „supraom". „Crima" a fost totodată şi „pedeapsă". „Pedeapsa" şi-a administrat-o singur, ucigînd, nu propriu-zis pe cele două fiinţe, ci („*M-am ucis pe mine însumi !*") „ucigînd" însuşi principiul binelui, inerent (alături de principiul opus, al răului) naturii umane. Iar ispăşirea — deci dreptul la fericire — Raskolnikov (şi omul, în general, după Dostoiewski) şi-o cîştigă totdeauna numai prin suferinţă.

În *Fraţii Karamazov* (1880), această ultimă idee este explicit formulată de Dmitri : *„Inima oamenilor nu e decît un cîmp de bătălie în care se luptă Dumnezeu cu diavolul"*.

Acţiunea romanului (care are ca teme : pasiunea amoroasă, cupiditatea şi invidia) se desfăşoară în jurul bătrînului Karamazov şi al celor patru copii ai săi, caractere foarte diferite : impulsivul dar generosul Dmitri este rivalul tatălui său în dragoste pentru frumoasa Gruşenka ; rafinatul şi scepticul Ivan îl urăşte pe Dmitri ; misticul Alioşa, şi în fine, crudul fiu nelegitim Smerdiakov care — la instigarea lui Ivan — îşi omoară părintele şi apoi se sinucide, crimă pentru care va fi condamnat Dmitri, în timp ce Ivan, pradă remuşcărilor, înnebuneşte. Intriga este prin sine însăşi de un captivant interes dramatic ; dar, ideologic, accentele-cheie pe care le pune autorul în această intrigă, accente de un violent misticism, sînt cele care se regăsesc în personajul secundar, stareţul Zosima, precum şi în duplicitatea caracterului Gruşenkăi, simbolic „cîmp de bătălie" a celor două principii morale opuse.

Romanul *Idiotul* aduce o completare (de fapt, a fost scris înainte : 1868) gîndirii dostoiewskiene, prin figura prinţului Mîşkin, figură de un exaltat idealism moral, a cărui deplină încredere în oameni — calitate supremă, în concepţia autorului — îl plasează în afara societăţii „inumane".

Filozofia şi psihologia dostoiewskiană

Filozofia lui Dostoiewski are la bază o sinceră simpatie umană. O simpatie pentru demnitatea omului înjosită de împrejurările vieţii, sau degradată de factorul inerent firii sale, al „răului". Chiar omul dezuma-

nizat de mizerie și suferințe (fizice sau morale) își păstrează totuși o noblețe, prin însăși natura sa umană. Ceea ce dă omului deplină noblețe este principiul binelui. Sufletul omului este terenul luptei binelui contra răului ; și bazele de rezistență, șansele de victorie ale principiului binelui rezidă în aderența la spiritualitatea poporului simplu, a țăranului rus (deci : slavofilism, populism patriarhal și mistic) ; în rezistența contra invaziei răului (reprezentat și de „iluziile" progresismului — cum le considera Dostoiewski — și de egoismul civilizației occidentale) ; în fine, rezidă în cultivarea iubirii și carității creștine, a umilinței și resemnării, a pasivității, a condamnării revoluționarilor (revoltă pe care scriitorul o considera expresie a orgoliului individualist).

Este într-adevăr enormă discrepanța dintre ideologia reacționară și mistică a lui Dostoiewski (cu toate paradoxele sale contradicții interne) și, pe de altă parte, uimitoarele capacități ale geniului său realist, ale artistului, ale fondatorului unei noi psihologii, al unei noi metode de investigație psihologică.

Analizînd, în acest sens, noutatea și caracteristicile psihologiei dostoiewskiene, criticul H. Hauser observă că „dezintegrarea" intimă și autoproblematizarea personajului apar în personajele incoerente ale literaturii romantice, dar ca o reacțiune conștientă și programatică împotriva raționalismului și psihologiei clasice. Se preferă tipurile nestăpînite și fantastice, pentru că se crede că sentimentul haotic este mai genuin și mai spontan ca rațiunea metodică. Pentru Stendhal, apoi, numai personajul caleidoscopic, schimbător, indefinibil poate suscita un interes artistic. La Dostoiewski — punct ultim al acestei evoluții — personajul devine esențialmente irațional, capabil la fiecare pas de reacții imprevizibile, substanța personalității sale fiind straniul, haoticul, abisalul inconștientului. „Dostoiewski descoperă cel mai important principiu al psihologiei moderne : ambivalența sentimentului". Orice tendință, abia ivită în conștiința personajului, dă imediat naștere unei tendințe opuse. Această ambivalență creează în sufletul personajului o tensiune spirituală maximă, pînă la angoasă, în stare a-l împinge pînă la limitele ultime ale experienței umane. Dotate cu un individualism exacerbat, personajele sale sînt saturate de o electrică încărcătură de idei. În acest sens înțelese, ele au — indiferent de categoria socială căreia îi aparțin — o tendință intelectuală, sînt preocupate de probleme mai mult de ordin moral (sau de repercusiunea problemelor sociale pe planul spiritual, intelectual) : *„Sufletul rus este mai mare decît contrastele, interesele și justiția de clasă"* — scria Dostoiewski în *Jurnalul unui scriitor*. În felul acesta, romanele sale devin și adevărate romane de idei. „Dostoiewski este primul gînditor modern care știe să redea o experiență intelectuală concretă

Scanned with OKEN Scanner

și imediată ca pe o experiență sensibilă ; dar el intră în regiuni ale spiritului neexplorate încă" (Hauser).

„Mi se spune că sînt psiholog ; e fals, eu nu sînt decît un realist în sensul cel mai înalt al cuvîntului : adică descriu toate abisurile sufletului omenesc", spunea Dostoiewski. Pentru el însă aceste „abisuri" — deci fondul ultim și cel mai autentic al personalității omenești — sînt constituite de raporturile iraționale, demonice, ale persoanei umane, cu deschideri spre mister, vizionarism și fenomene parapsihice.

Refuzînd viziunea științifică a lumii și optica raționalistă, modalitatea realismului dostoiewskian rămîne fundamental diferită de cea a altor mari scriitori realiști :

> „Iubesc peste măsură realul în artă, realul care, ca să zic așa, ajunge la fantastic. Ce-mi poate apărea mai fantastic și mai neașteptat ca realitatea ? Și ce poate fi mai neverosimil ?"

Această definiție dostoiewskiană *sui generis* a realismului, pornită de la înțelegerea realității ca un dat esențialmente irațional, și arătînd totdeauna o preferință pentru situațiile extreme, pentru cazurile limită, pentru caractere cu dimensiuni apropiate de fantastic, și chiar pentru expresia halucinantă, se apropie (pînă la o quasi-identificare) de definiția dată realității de scriitorii expresioniști și suprarealiști.

Arta literară și influiența lui Dostoiewski

Literatura lui Dostoiewski continuă, într-un fel, linia (practicată de romantici) literaturii de confesiune, precum și linia literaturii stranii, tenebroase, de mister, de aventuri extraordinare și de delicte, în care nu lipsesc accentele melodramatice sau crearea unei tensiuni sporite, a unui „suspense" de efect. Romanul său însă rămîne, fundamental, un roman psihologic, în care personajele sale — pe lîngă celelalte modalități introspective de a le analiza, arătate mai sus — se supun unei chinuitoare autoanalize. „Chinuitoare" — pentru că își confruntă mereu sentimentele, ideile și acțiunile cu anumite supreme „norme" și „comandamente" morale, adeseori de natură mistic-religioasă. Nici un alt scriitor n-a reușit într-o asemenea măsură să transmită cititorului senzația de imediatitate a ideilor și o senzație aproape fizică a suferinței morale.

Sub raport arhitectonic, romanele lui Dostoiewski nu sînt construcții proporționate, simetrice, echilibrate. Continuitatea discursului este adesea sacrificată, scriitorul preferîndu-i acesteia selecția unor momente esen-

ţializate, a unor episoade expresive (prin ceea ce Dostoiewski prefigurează metoda expresionistă). Naraţiunea este întreruptă de analize psihologice, de discuţii filozofice, de lungi dialoguri şi monologuri interioare. Ingrediente de caracter mistic şi fenomene parapsihice (predestinare, revelaţie, telepatie, somnambulism, coşmare etc.) sporesc complexitatea formulei romanului dostoiewskian. În felul acesta, prin tehnică şi mai ales prin viziune, romanul dostoiewskian are o structură mai degrabă dramatică decît epică.

Prin aceste caractere, romanul dostoiewskian, cum am arătat, a inspirat şi a pregătit — aducînd în prim plan abisurile inconştientului şi tenebrele active ale subconştientului, angoasa existenţei, o perspectivă inedită asupra realului, zonele obsesive ale spiritului — literatura expresionistă, suprarealistă şi existenţialistă. Excesivitatea sentimentelor şi gesturilor personajelor, accentuate tocmai spre a le sublinia ilegismul şi incongruitatea, şi-a găsit ecou în literatura secolului al XX-lea (şi într-un mod mai clar, după 1920). O linie a influenţei romanului dostoiewskian (cf. Albérès) este identificabilă în „romanul tragismului creştin" (Fr. Mauriac : *Thérèse Desqueyroux* ; Julien Green : *Adrienne Mesurat* ; apoi G. Bernanos, Graham Greene etc.). Sensul unui tragism dus în direcţie puritană (şi exprimat, formal, prin incoerenţa naraţiunii) a fost cultivat de scriitorii americani O'Neill, Faulkner sau (cu accente vulgar naturaliste) T. Williams. Tema dostoiewskiană a culpabilităţii obsedante care dezagregă personalitatea umană a fost reluată de H. Mann (*Profesorul Unrat*) sau J. Wassermann (*Cazul Maurizius*). Sentimentul angoasant al solitudinii umane a alimentat substanţial literatura lui Pirandello sau Franz Kafka, în timp ce fermentul dezagregării personalităţii cu origini în perioada copilăriei îl regăsim în operele unor H. Mann (*Supusul*), Fr. Werfel sau Robert Musil.

Scanned with OKEN Scanner

⋆ Realismul în alte țări ⋆

1
REALISMUL IN GERMANIA
2
REALIȘTII ELVEȚIENI
3
VERISMUL ITALIAN
4
GIOVANNI VERGA
5
REALISMUL AMERICAN: M. TWAIN ȘI H. JAMES
6
IN NORVEGIA
7
HENRIK IBSEN
8
IN SUEDIA ȘI DANEMARCA
9
IN ALTE TĂRI

Realismul în Germania 1

După înfrîngerea revoluției din 1848, burghezia germană este în cea mai mare parte cîștigată de politica reacționară a aristocrației și junkerilor prusaci. Pe de altă parte, în cercurile intelectualității se instalează acum o atmosferă de deprimare și de resemnare, care, pe plan filozofic, se va exprima în popularitatea ce o cîștigă în aceste cercuri pesimismul lui Schopenhauer. Pe plan literar, eșecul revoluției a avut drept urmare dispariția aproape totală a literaturii cu vederi democratice care se afirmase încă de pe la începutul secolului anterior. Se cultivă acum mai mult o literatură străină de problemele politico-sociale ale timpului. Pe de altă parte, ca o timidă reacție quasi-patriotică, se dezvoltă în Germania și o literatură „provincialistă", o literatură de descriere a moravurilor vieții de provincie, insistîndu-se asupra specificului local.

Astfel, **Theodor Storm** (1817—1888), poet și nuvelist, este un evocator (invadat de melancolii) al ținutului natal și al trecutului idealizat (*Immensee*). Atras mai tîrziu de problematica psihologică și de faptele de cronică, viziunea sa realistă se fortifică, contururile personajelor devin mai precise, dramatismul mai pregnant, ca în *Călărețul cu calul bălan*, în care episodul (foarte popular, aproape legendar) îmbogățirii și morții miste-

rioase a unui constructor de diguri este ridicat la semnificaţia luptei cu elementele naturii şi cu slăbiciunile oamenilor.

Paul Heyse (1830—1914) este autorul unei opere imense din care posteritatea a reţinut puţin (deşi a fost primul scriitor german distins cu Premiul Nobel), şi în care se mai percep ecouri romantice. Mare admirator al Italiei (a dat multe şi valoroase traduceri din scriitorii italieni), în romanele şi nuvelele sale este bine redat mai ales cadrul italian (*Furioasa, Nerina* etc.), dar şi cel german al timpului (*Fiii lumii, În paradis*).

Wilhelm Raabe (1831—1910) este atras de povestirea istorică, dar şi de viaţa contemporană. Asemenea idolului său literar Dickens, Raabe introduce elemente de idealitate idilică în reprezentarea (minuţioasă, de altfel) durei realităţi cotidiene, cu oameni care — asemeni celor ai lui Keller — caută o evadare (*Oamenii pădurii*). Viziunea pesimistă ce învăluie şi romanul *Pastorul foamei* (viaţa grea a unui tînăr care pînă la urmă îşi va găsi reconfortare în familie şi în profesiunea sa de pastor) este atenuată de consolatoarea convingere că nobilele valori ale spiritului sînt cele care prevalează şi care vor triumfa asupra împrejurărilor ostile.

Gustav Freytag (1816—1895) este un scriitor de atitudine mai pozitivă. Susţinător convins al ideii de unificare a Germaniei sub conducerea Prusiei, al valorii morale şi drepturilor politice ale burgheziei laborioase (a şi fost încărcat de onoruri oficiale), îşi plasează în acest mediu acţiunea romanului *A da şi a avea* — un „Bildungs roman", — în timp ce romanul *Strămoşii* (6 vol.) înseriază cadre ale istoriei germane de-a lungul mai multor secole.

Theodor Fontane (1819—1898), poet, romancier şi nuvelist, memorialist, istoric şi critic literar, este considerat personalitatea cea mai marcantă a realismului german. Tipul scriitorului exigent cu sine (primul roman, *Înaintea furtunii,* şi-l publică la vîrsta de 59 de ani) a trăit mult şi în Anglia, ai cărei scriitori — Dickens şi Thackeray — vor contribui decisiv la formaţia sa de scriitor. Admiră însă şi pe Tolstoi sau Turgheniev, pe Flaubert şi Zola — din naturalismul acestuia reţinînd interesul viu pentru ambianţa care determină caracterul oamenilor. Realismul său însă, cu toată acuitatea observaţiei, nu este agresiv : nu condamnă, nici nu moralizează. Eroina romanului său reprezentativ *Effi Briest* (1895) este o tînără care visează iubirea romantică şi viaţa luxoasă, trăind alături de bătrînul ei soţ, baronul von Enstetten, om rece şi birocrat pedant. Plictiseala Effiei este sporită şi de imagini stranii care îi dau obsesii, pînă cînd apare cuceritorul maior von Crampas care o seduce uşor ; descoperind scrisorile compromiţătoare, soţul îşi ucide rivalul în duel, divorţează, şi Effi, înapoiată în casa părinţilor ei, consumată de o boală necruţătoare, îşi aşteaptă resemnată sfîrşitul. Este, în povestea acestei noi Emma Bovary

Scanned with OKEN Scanner

(faţă de care, asemeni lui Flaubert, Fontane păstrează o atitudine de obiectivitate şi distanţare), o condamnare a prejudecăţilor care dezumanizează ; dar farmecul operei e dat de umanitatea personajului şi de conştiinţa ei că este în acelaşi timp o condamnabilă vinovată, dar şi o biată victimă.

Realiştii elveţieni

2

În acest timp, literatura elveţiană de limbă germană impune în istoria literaturii universale numele a doi remarcabili prozatori : Meyer şi în special Keller.

Conrad Ferdinand Meyer (1825—1895), aristocrat de origine, spirit solitar, hipersensibil, dezechilibrat, suferind toată viaţa de crize psihopatice, şi-a căutat o compensaţie în alegerea de preferinţă, ca eroi ai romanelor şi nuvelelor sale, a figurilor însingurate pe care tocmai solitudinea le face mai puternice. (Este evidentă aici influenţa aristocraticei teorii nietzscheene a „supraomului".) Entuziast admirator al epocii Risorgimentului italian — dar şi al evului mediu şi al perioadei Renaşterii în Italia — Meyer cultivă cu predilecţie genul nuvelei istorice (uneori, de amploarea unui roman).

Capodopera sa este romanul *Jürg Jenatsch* (1876). Acţiunea este plasată în sec. XVI. Este istoria unui paroh protestant, vinovat de asasinarea căpeteniei catolicilor, tatăl Lucreziei, prietena lui din copilărie. Partidul catolicilor se va răzbuna, îi devastează casa şi îi ucid soţia. Jürg se refugiază în Dalmaţia, devine comandant militar luptînd pentru eliberare, este înşelat în speranţele lui patriotice de către francezi, se va răzbuna, ajutat de Lucrezia ; ea îl iubeşte, dar văzînd că pentru el ea e doar un instrument spre a-şi realiza planurile, îl ucide. Evocarea mediului are grandoare, personajele sînt atent studiate ; de o subtilă complexitate este caracterul Lucreziei, în timp ce Jürg capătă sens de personificare a elveţianului devotat total cauzei patriei sale.

Proza lui Meyer nu are spontaneitate şi prospeţime ; dar — susţinută de o gîndire clară şi de fineţea analizei psihologice — aduce o formă riguroasă, o fluiditate a naraţiei şi o foarte atentă, minuţioasă, rafinată elaborare stilistică.

Gottfried Keller (1819—1890) este, ca om şi ca scriitor, la antipodul lui C. F. Meyer. Întîi, ca om şi ca cetăţean : Keller este singurul mare scriitor german al epocii sale (alături de Heine şi, într-o măsură, de

Scanned with OKEN Scanner

Uhland) care, atît în scris cît și în viața publică, manifestă categoric atitudini democratice.

Fiul unui strungar din Zürich, silit să rămînă cu o educație incompletă, începe prin a scrie poezii cu caracter politic. Caracteristice pentru profilul său moral sînt însemnările sale din timpul învolburatelor zile ale anului 1848 :

> „Vai de acela ce nu-și leagă soarta de aceea a colectivității, căci, nu numai că el nu va afla nici o liniște, dar va pierde și orice reazim interior și va fi expus disprețului poporului, ca o buruiană ce crește pe margine de drum... Masa celor indiferenți și pasivi trebuie dizolvată și nimicită moralicește, căci pe ea se sprijină blestemul tuturor devierilor... Cine nu e cu noi să fie contra noastră, dar să ia parte la luptă, pentru a grăbi hotărîrea".

Atitudinea sa politică fermă s-a dovedit și în poziția combativă pe care a luat-o față de tendințele imperialiste prusace, fapt care i-a sporit popularitatea și a făcut să i se încredințeze sarcini importante în viața politică a patriei sale.

Maestru al speciilor nuvelei și povestirii, Keller publică culegeri străbătute de un cald patriotism, precum și de acel fin simț realist cu care redă fidel cadrul de viață, atmosfera morală și caracterele personajelor, luate de preferință din mediul popular și mic burghez.

Romanul său *Henric cel Verde* (1854), într-un anumit sens autobiografic, este un model de „Bildungsroman", urmărind deci formarea unui caracter.

Tînărul orfan Henric — poreclit „cel verde" din cauza culorii hainei ce-o poartă — este o fire inconstantă, pe care neajunsurile, experiențele, iubirile, arta (practică pictura), peripețiile, mizeria, suferințele (mama sa moare de supărare din cauza lui) nu l-au smuls din lumea fanteziei, nu l-au decis la o viață de serioasă activitate, nu l-au maturizat, lăsîndu-l tot „verde". Această temă a consecințelor grave ale inconstanței firii umane (temă frecventă în nuvelele lui Keller) este realizată artistic printr-un seducător joc de culori, lumini și umbre cu care este lucrat caracterul, deosebit de complex și nuanțat, al eroului. Interesul romanului este sporit și de admirabilele descrieri de peisaj, și de pitorescul scenelor din viața populară, dar și de pasajele ce includ discuții pe teme contemporane — de știință, artă, religie, — și, în fine, de tonalitatea generală optimistă a cărții.

Scanned with OKEN Scanner

Dar Keller rămîne în primul rînd un povestitor şi un nuvelist, un scriitor care elogiază viaţa simplă şi harnică, existenţa modestă şi cinstită. Astfel sînt *Nuvelele din Zürich* (1878 — în care remarcabilă este povestirea Ursulei), precum şi cea mai importantă culegere, *Oamenii din Seldwila* (1856 şi 1874, 2 vol.).

Tema — amintită mai sus — a povestirilor sale este agrementată cu elemente umoristice rezultate din şarjarea ridicolului indivizilor care ţin să se izoleze şi să nu-şi subordoneze interesele personale celor ale colectivităţii. Cu o ironie de cel mai bun efect umoristic priveşte Keller pe *Cei trei pieptănari chibzuiţi*, ridicoli în zgîrcenia şi interesul lor de a se căpătui însurîndu-se cu fată cu zestre : viaţa şi mentalitatea micilor burghezi provinciali sînt surprinse aici cu multă fineţe. Puterea interesului egoist şi a prejudecăţilor înguste ce domină această lume nu îngăduie eroilor din povestirile lui Keller — altminteri, oameni dotaţi cu certe posibilităţi. morale şi intelectuale — să se ridice deasupra condiţiei lor. Astfel, în nuvela *Romeo şi Julieta de la ţară* — considerată în genere ca cea mai bună operă a lui Keller — dramatica poveste a celor doi tineri, descrisă cu un lirism simplu şi convingător, transpusă din registrul solemn, legendar, poetizat, shakespearian, în tonalitatea minoră a unei drame din lumea umilă a satelor, se desfăşoară în cadrul rural zugrăvit plastic şi cu adevăr, sfîrşitul îndrăgostiţilor fiind determinat de duşmănia — izvorîtă din setea de pămînt — a celor doi ţărani.

Realismul lui Keller subliniază egoismul, cupiditatea şi prejudecăţile meschine ale lumii micilor meseriaşi şi ţăranilor înstăriţi, elogiind în schimb onestitatea şi inteligenţa. Keller este scriitorul care exprimă aspiraţia unei liniştite lumi burgheze spre poezie şi evadare din acea obsesie a banalului care ameninţă nu numai viaţa socială, ci şi cea familială. Ceea ce caracterizează scrisul lui Keller — în afara unui savuros umor bonom, care nu exclude însă ironia tăioasă — este precizia cu care redă momentele tipice ale caracterului şi vieţii eroilor săi, precum şi bogăţia de aspecte, pe care uneori le înregistrează cu o adevărată pasiune a aglomerării detaliilor. Dar dintr-o asemenea aglomerare scriitorul obţine efecte de umor, în acelaşi timp reconstituind viu o atmosferă şi sugerînd o mentalitate. Iat-o, de pildă, pe Zus Bunzlin (din *Cei trei pieptănari*), fata bătrînă, care îşi ţinea înscrisul zestrei.

„... într-un sipeţel mic, lustruit, unde păstra... şi actul ei de botez, foaia de împărtăşanie, precum şi un ou de paşte, încondeiat şi poleit... un sîmbure de cireaşă în care era cioplit calvarul lui Hristos... un alt sîmbure de cireaşă în care clămpănea un joc micuţ de popice, o nucă în care, dacă o desfăceai, puteai să vezi o mică Maică a Domnului sub o sticlă, o inimă

de argint în care se afla un burete mic cu mirodenii, precum şi o bomboniera ca o coajă de lămîie, pe al cărei capac era zugrăvită o căpşună (. . .), o cărţulie cu titlul „Învăţături de aur pentru o fecioară cînd va fi logodnică, soţie şi mamă", şi o carte de visuri, un ghid epistolar, cinci sau şase scrisori de dragoste şi o lansetă de lăsat sînge, căci mai demult fusese în dragoste cu un bărbier . . ."

— şi enumerarea continuă în acelaşi stil.

Keller nu este atent la o înlănţuire logică a acţiunii şi mai ales la o construcţie concisă sau la un stil sobru. În schimb operele sale sînt imagini pline de intensitatea vieţii, iar stilul său, simplu şi popular, are savoare, colorit şi pitoresc. Implicaţiile morale discrete şi modernitatea literaturii lui Keller se vor bucura mai tîrziu de recunoaşterea şi aprecierile unor mari scriitori, ca Th. Mann, A. Gide sau H. von Hoffmannsthal.

Verismul italian

În Italia — unde realismul îşi are reprezentanţii cei mai de seamă în Sicilia — curentul a căpătat denumirea de „verism" (*vero*=adevăr ; adevărat). În mod practic, verismul italian — natural în perioada Risorgimentului — include uneori şi anumite aplicaţii naturaliste.

Primul prozator realist italian de circulaţie universală este **Ippolito Nievo** (1831—1861). Temperament exuberant, visînd cu ardoare instaurarea justiţiei umane, pasionat al faptei eroice pînă la sacrificiul de sine, Nievo este entuziasmat de mişcarea eliberatoare din 1848, se înscrie în garda civică, participă la conspiraţii politice, scrie versuri satirice în maniera lui Giusti (un fel de Béranger al Italiei, superior însă poetului francez), apoi o dramă de inspiraţie liberală. Este urmărit, se refugiază la Milano unde scrie *Confesiunile unui italian,* participă alături de Garibaldi la campania din Trentino, apoi — cu gradul de colonel — în rîndurile „celor o mie" în Sicilia, unde moare într-un naufragiu, la vîrsta de 29 de ani.

Capodopera sa, *Confesiunile unui italian* — opera cea mai solidă pe care a dat-o epoca Risorgimentului — este în realitate un roman istoric. Povestea de dragoste (mai degrabă pretext decît subiect) este proiectată pe fundalul învolburat al evenimentelor politice şi sociale ale vremii, pe care evoluează personaje istorice (Napoleon, Foscolo, Parini etc.), alături de protagoniştii Corlino, simbol al revoluţiei, şi complexa figură a Pisanei —

Scanned with OKEN Scanner

unul din cele mai realizate personaje feminine din literatura modernă italiană. Cartea are o vibrantă tonalitate patriotică și umană, dar și o fină ironie la adresa anacronicei lumi feudale.

Sicilianul **Luigi Capuana** (1839—1915) — romancier, nuvelist și poate cel mai interesant critic literar italian al epocii (după De Sanctis) — manifestă o predilecție deosebită pentru reconstrucția ambianței, gust pe care i l-a format lectura sa preferată a naturaliștilor francezi, și care apoi s-a completat la Capuana cu predilecția pentru aprofundarea portretului psihologic. Romanul *Marchizul de Roccaverdina,* opera sa principală, este o desfășurare a crizei de conștiință a nobilului abuziv și criminal pe care remușcările îl împing pînă la destrămarea totală a nebuniei. Mai mult decît analiza aproape științifică a dereglajului psihic progresiv, atrage în acest roman descrierea de o intensitate halucinantă a peisajului sicilian și capacitatea scriitorului de transfigurare poetică a datelor naturaliste.

Prestigiul lui **Antonio Fogozzaro** (1842—1911), care la un moment dat era situat ca romancier imediat după Manzoni, a scăzut mult cu timpul. Scriitorul pus (parțial) la index, cu veleități de reformator căutînd o medie între rațiune și credința religioasă, satirizînd superstiția și ipocrizia clericală (*Sfîntul* etc.), rămîne un subtil disecator al pasiunii iubirii. Romanul *Daniele Cortis* prezintă o eroină onestă, soția unui baron sicilian care nu merita devotamentul ei. Subiectul este romantic, tendința moralizatoare este evidentă, dar tonul romanului demonstrează acel realism pe care — cu un fin simț al nuanțelor în redarea vieții interioare — scriitorul l-a demonstrat și în evocatoarea *Mică lume de altădată.*

G. Verga

Reprezentantul principal al prozei italiene din secolul trecut și unul din marii scriitorii realiști europeni este **Giovanni Verga** (1840—1922).

După perioada începuturilor marcată de reminiscențe romantice (romanele *Cărbunarii din munți, O păcătoasă*), noul și autenticul Verga va fi acela care într-o scrisoare de mai tîrziu își va exprima concepția despre roman în acești termeni : „Cred că triumful romanului, cea mai completă și mai umană dintre operele de artă, va fi atins cînd afinitatea și cruzimea fiecărei părți va fi atît de completă încît procesul creației va rămîne un mister, ca desfășurarea pasiunilor umane ; și cînd armonia formelor sale va fi atît de desăvîrșită, sinceritatea realității sale atît de evidentă, modul și rațiunea sa de a fi atît de necesare, încît mîna artistului va rămîne absolut invizibilă, iar romanul va avea amprenta evenimentului real iar

opera de artă va părea *a se fi născut de la sine*, a se fi dezvoltat și a apărea spontană ca un fapt natural".

Deci : observarea realității și primatul obiectivității.

E ceea ce Verga începe să practice consecvent în romanul *Nedda* (1874) și în nuvelele din culegerile *Viața satelor* (1880) și *Nuvele țărănești* (1883), opere inspirate din viața țăranilor și pescarilor Siciliei, viață de mizerie și de exploatare care abrutizează, care sporește pătimirea și intensifică reacțiile oamenilor cu violența disperării. O mizeră culegătoare de măsline mulțumește cerului că i-a luat copilul, scăpîndu-l astfel de viața nenorocită care-l aștepta ; o slujnică își aruncă într-o groapă copilul din flori, de teama lumii și a sărăciei ; un țăran își omoară soacra, cînd își dă seama că-l însurase cu fiica ei numai pentru ca astfel să-l poată păstra pentru dînsa. Figurile și subiectele sînt parcă impregnate — în elementaritatea și irațională lor abandonare în voia instinctelor — nu numai de efectul condițiilor vieții siciliene, ci totodată par a reflecta, simbolic, însăși dezolanta ariditate a cîmpurilor și colinelor pustiite de arșiță. Trebuie adăugat însă că, pentru a completa parcă interesul documentar al povestirilor sale, Verga consemnează și atitudinea — uneori rezervată, alteori direct ostilă — a țăranilor față de politica lui Garibaldi, care nu se gîndea la expropierea latifundiilor.

Voința de absolută obiectivitate, de imparțialitate, de impersonalitate, declarată de Verga, rămîne însă relativă : se simte tot timpul că narațiunea scriitorului cedează unui spontan, intens și uman patos.

Principala operă a lui Giovanni Verga este romanul *Familia Malavoglia* (1881). Drama vieții țărănești, de atîtea ori și sub atîtea aspecte prinsă în nuvelele și povestirile sale, capătă aci amploare, dar și un ton mai accentuat de desnădejde, deși introducerea se face în ritm lent de narație populară, nu lipsită chiar de un ușor umor :

> „Familia lui jupîn Ntoni era ca degetele unei mîini. Întîi venea el, degetul mare, care hotăra cînd e sărbătoare . . . Venea apoi fiul său Bastiano. Înalt, voinic, bucățică ruptă sfîntul Cristofor așa cum e zugrăvit sub bolta pescăriei din oraș. Dar chiar așa, înalt și voinic cum era, nu făcea un pas de capul lui. Nu și-ar fi suflat nici nasul dacă nu-i spunea tatăl său : „suflă-ți nasul". Cînd o luase de nevastă pe „Lunga", trebuiseră să-i spună ceilalți : „Ia-o" ! Venea apoi Lunga, o femeie mărunțică. Cînd nu țesea și nu punea scrumbii la sărat, făcea copii, ca oricare gospodină . . ."

Romanul este drama unei familii de pescari care, ca o ultimă scăpare din sărăcie, încearcă să facă negustorie. Încercarea eșuează, și familia este

Scanned with OKEN Scanner

ruinată de cămătarul Agostino — ajutat însă de întregul sistem de relaţii sociale ce domină satul de pescari, de la oamenii invidioşi şi răi, de la chiabur, cămătar şi cîrciumăreasă, pînă la exponenţii statului burghez, pînă la vameşul corupt, la primarul laş, la preotul care îi susţine, sau pînă la sistemul justiţiei burgheze. Şi deasupra romanului se constituie o atmosferă de deprimare, atmosferă în care privilegiaţii sînt răi, iar învinşii vieţii sînt paralizaţi de inerţia resemnării. Totul, redat într-o proză apropiată de limba vorbită, o proză fără străluciri stilistice, nudă, aridă, dar deosebit de aptă de a reprezenta adecvat obiectele, oamenii şi acţiunile lor, precum şi de a traduce viziunea autorului.

Verga şi-a propus să scrie, începînd cu *Familia Malavoglia,* o serie de cinci romane despre „învinşii pe care curentul i-a aruncat la ţărm, după ce i-a tîrît şi i-a înecat". Din proiectatul ciclu al *Învinşilor,* n-a apucat însă să scrie decît pe al doilea — *Meşterul don Gesualdo* (1889).

Nu numai lumea prezentată în acest roman este mai variată (aristocraţia feudală, marea burghezie citadină şi mica burghezie rurală, intelectualii, scriitorii etc.), dar şi personajul central este dotat cu o complexitate sufletească. Fostul simplu zidar meşterul Gesualdo s-a ridicat prin munca sa, a ajuns proprietar de case, de terenuri, a devenit antreprenor şi, deci „don". S-a căsătorit cu o tînără dintr-o familie aristocratică ruinată, societate care-l priveşte ca pe un intrus plebeu, încît va rămîne pentru totdeauna singur şi dispreţuit de toţi, chiar şi de propriii săi servitori. Varietatea de medii şi de personaje amplifică interesul romanului în raport cu *Familia Malavoglia,* în schimb îl fac să-şi piardă din armonie, unitate şi intensitate a sentimentului dominant. Cunoscător al unor medii sociale variate, Verga rămîne în primul rînd scriitorul familiarizat îndeaproape cu mediul ţăranilor sicilieni. În acest sens sînt formulate şi aprecierile pe care i le-au dat scriitori de talia lui Pirandello sau B. Croce, şi succesul pe care contemporaneitatea şi posteritatea l-au asigurat *Cavaleriei rusticane* — nuvela dramatizată şi strălucit interpretată de Eleonora Duse, apoi devenită libretul a trei opere, dintre care a rămas definitiv înscrisă în repertoriul teatrelor lirice cea a lui Mascagni.

Realismul american : M. Twain şi H. James 5

Privit în ansamblu, realismul american este un rezultat al influenţei realismului englez şi francez, influenţă determinată, receptată şi asimilată în condiţiile istorice locale create după 1830 : războiul de Secesiune cu toate urmările lui, tendinţa puternică de emigraţie spre apus şi anumite forme democratice instaurate. Pînă spre sfîrşitul secolului, realismul ame-

Scanned with OKEN Scanner

rican mai păstrează încă anumite elemente romantice (de ex. gustul pentru pitoresc, pentru peisaj, pentru tradiţii şi obiceiuri), dar viziunea asupra vieţii este mai obiectivă, scriitorii duc observaţia în profunzime, şi ţin să scoată în relief specificul local, autentic american.

Cel mai popular şi mai dotat cu un fond de umanitate, simplu dar sincer, este Mark Twain (1835—1910) — pseudonimul lui Samuel Clemens — tipul scriitorului exponent al maselor, ale căror aspiraţii le va aduna în opera sa şi cărora le va dedica opera. Simpatia sa cordială pentru oamenii simpli, setea de viaţă trăită în libertate, dragostea pentru peisajul american fac din el un adevărat urmaş al lui Walt Whitman.

Pentru fizionomia morală a scriitorului, elocvente sînt următoarele rînduri dintr-o scrisoare (din 1889) :

> „Am fost ignorat de la-nceput şi niciodată n-am căutat să cultiv clasele culte ; nu eram făcut pentru asta, nici prin datele mele naturale, nici prin educaţie. N-am avut niciodată ambiţii în această privinţă şi am preferat să vînez mai degrabă un vînat mare : masele. Am fost criticat din punct de vedere cultural, spre marele meu regret şi durere, căci, cinstit vorbind, nu m-am ocupat niciodată de destinul claselor culte : puteau merge la teatru şi la operă, — n-aveau nevoie de mine şi de muzicuţa mea".

Născut într-o familie de oameni săraci, rămas orfan de timpuriu, neputînd urma şcoala, Twain lucrează ca tipograf, pilot pe Mississippi, gazetar reporter, pînă cînd ajunge să se facă remarcat prin schiţe umoristice şi impresii de călătorie (gen în care va publica în total opt volume). Viaţa sa grea şi aventuroasă, nenorocirile pe care le-a avut în familie, şi însăşi firea sa complexă (căci optimistul, extravertitul, energicul Twain a avut şi multe momente de nesiguranţă şi nelinişti deprimante) au dat scrisului său o cunoaştere adîncă a oamenilor, a vieţii, a locurilor, o vigoare deosebită a tonului, dar şi multă căldură umană. Ziaristul Twain a avut ocazia să cunoască şi dedesubturile vieţii publice, şi încă din primul său roman (*Veacul aurit,* 1873) stigmatizează corupţia vieţii publice americane, ceea ce apoi va face şi în aforismele sale.

Este adevărat că, în cele din urmă, datorită cărţilor sale Twain a devenit un om bogat, iar Universitatea din Oxford i-a decernat titlul de „doctor honoris causa". Dar din partea criticilor literari şi a majorităţii scriitorilor recunoaşterea a venit tîrziu, şi greu : pentru că scriitorul viola convenienţele „literaturii victoriene", edulcorate, puritane şi „distinse" ; pentru că, pentru rafinaţi, rămînea un „incult", un om din popor cu un haz prea natural, privind insistent şi cu simpatie lumea celor „de jos", şi

Scanned with OKEN Scanner

întrebuinţînd în scrisul său limba lor vorbită în viaţa de toate zilele. Şi totuşi : tocmai aceste „defecte" vor fi în realitate calităţile pe care le vor aprecia mulţi dintre scriitorii americani cei mai mari de mai tîrziu, calităţile care vor exercita o remarcabilă influenţă asupra dezvoltării stilului (în sensul larg al cuvîntului) literaturii moderne americane dintr-un important sector al ei.

Operele capitale ale lui Mark Twain sînt cele trei cărţi care îi traduc mai direct experienţa sa de viaţă : *Aventurile lui Tom Sawyer, Aventurile lui Huckleberry Finn* şi *Viaţa pe Mississippi.*

Aventurile lui Tom Sawyer (1876) este mai întîi un tablou al societăţii burgheze dintr-un oraş provincial, cu toată platitudinea, falsitatea şi meschinăria prejudecăţilor sale. În opoziţie cu această lume, banda de copii aduce prospeţime, sinceritate, dor de aventură — şi aventurile copiilor, conduşi de Tom şi de zdrenţărosul Huck formează aproape toată materia cărţii. După ce copiii se îmbogăţesc prin găsirea unei comori, societatea ipocrită — care înainte îi sancţiona aspru — acum se prosternă în faţa lor : *„Acum, cea mai neînsemnată vorbuliţă ieşită din gura lor este socotită ca expresia celei mai înalte înţelepciuni şi repetată cu adînc respect".*

Aventurile lui Huckleberry Finn (1884), continuînd romanul anterior, readuce în prim plan figura lui Huck. De astădată romanul, scris la persoana întîi, nu se mărgineşte la prezentarea cadrului îngust al oraşului de provincie, ci îmbrăţişînd orizontul vast al unor ţinuturi variate prin care vagabondează Huck, Twain zugrăveşte aspecte multiple, şi de o semnificaţie mai profundă, ale realităţilor dure de viaţă. În afara fermecătorului aer de tinereţe ce străbate povestirea, de ritmul antrenant al aventurilor, de minunatele descrieri de natură, sau de umorul spontan, simplu şi firesc, ceea ce este cu totul remarcabil aici este prezentarea plină de simpatie a oamenilor simpli şi săraci, înţelegerea subtilă a firii copilului, dorul de aventură ca o evadare din lumea sufocantă a prejudecăţilor şi intereselor, cunoaşterea profundă a vieţii poporului american, sau sentimentul de revoltă contra celor care îl hăituiesc pe Jones, pentru că e negru.

Desfăşurarea vieţii americane a timpului are ca urmare o ascuţire a criticii şi în operele următoare ale lui Mark Twain.

Exploatarea capitalistă acaparează nu numai resursele naturale, ci şi industria. Trusturile dictează nu numai mersul vieţii economice, ci şi politice. În acest timp mişcările muncitoreşti capătă tot mai multă amploare, la ele participînd atît negrii cît şi albii.

În aceste condiţii, Mark Twain continuă să atace legislaţia nedreaptă, sărăcia şi oprimarea maselor (*Prinţ şi cerşetor,* 1881), atacul său cel mai amplu şi mai categoric desfăşurîndu-se în romanul *Un yankeu la curtea regelui Arthur* (1889).

Scanned with OKEN Scanner

Parodiind genul foarte la modă al romanului istoric care înfrumusețea, falsifica realitățile evului mediu evocat, în același timp satirizînd (prin procedeul aluziei ironice sau al tonului direct de rechizitoriu) realitățile Americii timpului, Twain imaginează un subiect fantastic : în urma unei contuziuni survenite dintr-un accident, eroul — muncitor într-o fabrică — se transportă mintal în veacurile de început ale evului mediu. Ajuns la curtea regelui Arthur i se încredințează aproape conducerea treburilor țării. Cu cunoștințele sale de om al secolului al nouăsprezecelea, el civilizează această lume a secolului al șaselea, introducîndu-i nu numai electricitatea sau telefonul, ci și presa sau societățile pe acțiuni ; efectele de un comic savuros derivă din discrepanța între planurile celor două epoci, din contrast și imprevizibil. Dar în dosul acestei narațiuni fantastice și sub forma parodiei genului de romanțare istorică, autorul atacă diverse aspecte ale vieții politice americane. În asemenea pasaje (ca, de altminteri, și în romanul său ulterior, *Ioana d'Arc*) tonul scriitorului devine pur și simplu rechizitorial, căpătînd violența pamfletului. Este un aspect care îl situează pe autor în primele rînduri ale celor mai combativi scriitori ai curentului realist din secolul trecut. Este aici un Mark Twain în genere mai puțin cunoscut, dar care îl completează în mod necesar pe minunatul evocator al ținuturilor Americii și al lumii copilăriei.

Cărțile lui Twain sînt impregnate și de umor de un anumit gen : umorul bonom și tonifiant al povestitorului popular (Twain este un genial povestitor). În legătură cu acest aspect al literaturii sale, scriitorul precizează, în cuvinte foarte semnificative :

> „Numai acel humor va dăinui, care purcede din adevărul vieții. Puteți să-l faceți pe cititor să rîdă, însă aceasta este o îndeletnicire deșartă, dacă la rădăcinile operei nu stă iubirea de oameni. Mulți nu pricep că umoristului i se cere un talent de a vedea, de a analiza, de a înțelege, egal cu acela al autorului de cărți serioase".

Hemingway afirma categoric : „Toată literatura americană a ieșit dintr-o carte a lui Mark Twain intitulată *Huckleberry Finn* . . . Este cea mai bună carte pe care am avut-o noi. Este cel mai mare roman american".

Într-adevăr, influența lui Twain a fost considerabilă. El a „aerisit proza americană a epocii, întocmai cum „aerisise" Whitman poezia. A adus în literatura sa figuri pitorești, caractere autentic americane, a reîmprospătat genul romanului copilăriei, a descoperit fascinantul peisaj al Vestului, a creat mitul „Marelui Fluviu", — aspecte care vor reapărea, sub influența sa, la Hemingway sau Faulkner, la Sherwood Anderson sau Erskire Caldwell. O importantă influență a exercitat și stilul său oral, creat în contactul

Scanned with OKEN Scanner

cu sursele populare şi folclorice, caracterul de proză vorbită pe care-l are scrisul său.

> „Dacă stilul american modern «mulat pe viaţă», dacă dialogurile romanelor lui Hemingway, Steinbeck sau Faulkner sînt în general minunat de bine conduse, dacă distincţia sterilizantă dintre «ceea ce e scris» şi «ceea ce e vorbit» nu mai există în această literatură, dacă scriitorul american face în mod natural ceea ce anumiţi suprarealişti şi urmaşii lor au făcut în mod conştient, aceasta se datoreşte în bună parte lui *Huckleberry Finn* şi lui *Tom Sawyer*“ (John Brown).

*

Henry James (1843—1916) este celălalt maestru al realismului american, sub influenţa căruia s-a format o familie de scriitori moderni, de un tip diferit însă, pentru că şi James este — în raport cu Twain — fundamental diferit, ca om şi ca scriitor. Dintr-o familie bogată de rafinaţi intelectuali, instruit, voiajat, cu o formaţie cosmopolită, James scrie într-un stil seducător pentru un public cultivat. La Paris frecventează pe Flaubert, Maupassant, Daudet, şi în acest mediu, căruia îi datoreşte formaţia sa de scriitor, James va învăţa, pacient şi metodic, meşteşugul de a construi cu rigurozitate, sobrietate şi maximă concentrare o nuvelă sau un roman : exigenţă nouă în proza de limbă engleză a secolului.

Universul lui Henry James este limitat : lumea mondenă, interes pentru probleme artistice, şi cîteva teme preferate, în primul rînd tema inadaptabilităţii artistului la societatea sa şi tema seducţiei pe care ambianţa Europei o exercită asupra americanului. Daisy Miller, eroina romanului omonim, pune în evidenţă — prin concepţiile, educaţia, comportarea, întreaga sa structură morală — profunda deosebire, adeseori greşit înţeleasă şi nedrept judecată, dintre oamenii celor două continente (tipul tinerei americane revine în romanele *Portretul unei doamne, Aripile porumbelului, Văzul de aur).* Romanul *Ambasadorii* (1903), cu figura protagonistului, om cultivat dar cu complexe, puritan timid şi indecis, care are decisiva revelaţie a Parisului — deci o operă incluzînd elemente autobiografice —, este poate romanul său cel mai caracteristic.

În locul observaţiei relaţiilor sociale sau a descrierii ambianţei, James îşi concentrează atenţia asupra investigaţiei psihologice extrem de minuţioase şi rafinate. Tehnica sa (de care vor profita nu numai Virginia Woolf sau Joseph Conrad, ci uneori chiar Faulkner sau Hemingway) este nouă : James nu „descrie“ şi nu „povesteşte“ ; faptele şi personajele sînt relatate

Scanned with OKEN Scanner

sau prezentate nu de scriitor, ci de alte personaje ale operei, de aprecierile sau de reacţiile acestora. Efectul pe care-l creează această tehnică (am numi-o : a „reflectării"), incontestabil revelatoare de infinite nuanţe, este totodată ameninţată uneori de pericolul ritmului prea lent şi chiar al prolixităţii.

În Norvegia

Starea de înapoiere economică şi socială din ţările scandinave — în raport cu Europa occidentală — explică de ce aici nu a existat un curent literar realist propriu-zis, consacrat, bine diferenţiat şi amplu reprezentat, putîndu-se vorbi doar de *tendinţe* realiste.

În aceste ţări, unde orînduirea gentilică s-a păstrat mai multă vreme ca în oricare alte părţi ale Europei, feudalismul şi apoi capitalismul s-au dezvoltat de asemenea mult mai slab. Ţăranul norvegian, de pildă, n-a cunoscut niciodată iobăgia. În Norvegia industria era ca inexistentă, iar muncitorii industriali nu reprezentau nici 1% din populaţie — fapt ce explică absenţa aproape totală din literatură a figurilor de muncitori, a marii burghezii, cît şi a problemei muncitoreşti. 88% din proprietăţile funciare erau cultivate de proprietarii lor — mici fermieri ; aristocraţia lipsea, titlurile de noblеţe fuseseră suprimate în 1821, şi adevărata „aristocraţie" era considerată funcţionărimea statului. În Suedia şi Danemarca, situaţia era, cu mici variaţii, aceeaşi.

În Norvegia, adevăratul şi marele reprezentant al realismului este Henrik Ibsen, urmat de Björnson (apoi de Kielland şi Lie).

Björnstjerne Björnson (1832—1910), ziarist, orator şi om politic, poet, dramaturg şi mai cu seamă prozator, a fost — în timpul său — o *prezenţă* europeană. Personalitatea lui a imprimat o notă de certă originalitate atît în piesele lui (în care problematica socială era adusă cu o insistenţă şi o fermitate rar întîlnite la majoritatea dramaturgilor occidentali ai timpului), cît şi în proză. Genul povestirii ţărăneşti cultivat de el (*Synnöve Solbakken, Flăcăul vesel, Arne, Fata pescarului* etc.) era, la acea dată, rar întîlnit în literatura europeană.

Björnson are o viziune poetică şi idealizantă a ţăranului, determinată şi de optimismul credinţei lui în bunătatea fundamentală a omului, ceea ce îl duce şi spre tonul didacticist. Adeseori însă personajele sînt plasate cu perfectă veridicitate în tabloul de mizerie morală a vieţii ţărăneşti. Prima sa sursă de inspiraţie este impresia directă păstrată în amintire. Björnson scrie sub puterea farmecului locurilor natale, a naturii sălbatice dar încîntătoare şi animate de legendă, a lumii rurale în care oamenii sînt

Scanned with OKEN Scanner

înzestraţi cu o mare energie generată de lupta grea contra naturii, dar totodată sînt şi sobri, pasionaţi, sensibili.

Pe lîngă realismul observaţiei, modul de reprezentare a vieţii satului este dublat de o stăruitoare viziune folclorică, poetizantă, care dă povestirii atmosferă şi un ton propriu oralităţii stilului de rapsod popular. Intriga este liniar de simplă, naraţiunea foarte fluentă este întreruptă de lungi dialoguri de o (prea) mare naturaleţe, povestitorul inserează cu o predilecţie evidentă fragmente de cîntece populare sau versuri alcătuite de chiar personajele povestirii. Acest stil (inspirat de străvechile „*Saga*“ islandeze) este completat de pasiunea povestitorului pentru descrierile de natură : o natură animizantă (ca la H. Chr. Andersen sau la Selma Lagerlöf), văzută cu candoarea copilăriei şi cu încîntarea poetului.

Concepîndu-şi arta în sensul unui utilitarism moral, Björnson nu acordă o atenţie deosebită (uneori nici chiar suficientă) formei lucrate, elaborării artistice, valorilor stilistice. De aceea, nici dialogul lui nu are intensitate dramatică, rezonanţă interioară profundă (cf. Gabrielle). Arta lui nu este o artă de semitonuri, de nuanţe şi penumbre, de tranziţii subtile. În schimb, scrisul său, afirmînd subliniat drepturile inimii şi imperativele omeniei, este încălzit de dragostea de viaţă şi de oameni.

H. Ibsen

Teatrul lui **Henrik Ibsen** (1828—1906) a fost — alături de romanul rus — marea revelaţie a secolului trecut. Cu Ibsen, lumea şi geniul literar al Scandinaviei îşi fac intrarea, cu înalt prestigiu, în literatura universală şi în conştiinţa literară mondială.

Scriitorul taciturn şi solitar, trăind în lumea personajelor sale şi a problemelor lor morale, probleme în care poziţia sa era de o intransigenţă fanatică, a întîmpinat din partea conaţionalilor săi neînţelegere şi ostilitate, fapt care l-a determinat să se expatrieze, trăindu-şi ultimii aproape 30 de ani în Italia şi Germania.

Începuturile dramaturgiei sale coincid cu evenimentele anului revoluţionar 1848. La 20 de ani Ibsen debutează cu o piesă, „*Catilina*“, care-l anunţă de pe acum pe viitorul neconformist revoltat contra corupţiei sociale. Urmează o serie de opt piese de coloratură romantică, inspirate din folclorul norvegian, din trecutul istoric sau legendar al ţării sale, dintre care remarcabilă este drama de factură shakespeariană *Pretendenţii la coroană*. Drama istorică reprezenta pentru Ibsen un refugiu din faţa mediocrităţii societăţii sale egoiste şi meschine, totodată dramaturgul dînd şi o înaltă lecţie de solidaritate şi onestitate, de voinţă şi energie.

Aceste idei stau și la baza primei sale capodopere, poemul dramatic *Brand*. Piesa — o operă singulară în dramaturgia secolului trecut — este drama abnegației totale pe care o pretinde omului realizarea unei vocații morale superioare, drama unui fanatic al cinstei, al voinței și sacrificiului de sine. *Brand* — a cărui acțiune se desfășoară într-un cadru impresionant de natură severă și maiestuoasă — are o intensitate dramatică extremă a elanurilor și aspirațiilor eroului spre un ideal de regenerare morală a omului.

Următoarea capodoperă ibseniană, poemul dramatic *Peer Gynt* — cu multe sensuri simbolice, filozofice și satirice — este un amestec de comedie și dramă, de fantezie și realism, de poezie și satiră, de feerie și viziune caricaturală a viciilor omenești. Concluzia piesei este că omul nu trebuie să facă concesii în materie de comportare morală, nu trebuie să facă compromisuri cu propria-i conștiință și mai ales nu trebuie să cedeze egoismul meschin.

Animat de asemenea idei, dramaturgul va trece la abordarea problemelor vieții sociale. Începînd din anul 1877, apar rînd pe rînd cele 12 drame ibseniene mai cunoscute, care au stabilit renumele european al marelui dramaturg. Este epoca unei creații dramatice dedicate exclusiv actualității și caracterizată printr-un realism consecvent. Sfera sa tematică este bogată și variată. Cu piesa *Stîlpii societății,* Ibsen pornește lupta contra minciunilor sociale, a corupției și ipocritelor convenții pe care rezidă societatea burgheză, al cărui „onorabil stîlp" este considerat armatorul care face acte de filantropie pentru a-și ascunde trecutul negru și pentru a-și putea continua liniștit afacerile-i veroase. Poziția nedemnă a femeii în familie (și, prin aceasta în societate) este examinată în *Casa de păpuși,* în care Nora își reclamă cu elocvență drepturile-i de om, idee reluată mai tîrziu de Ibsen (dar într-un cadru mai poetic) în *Femeia mării.* Un alt aspect al vieții burgheze de familie apare în capodopera *Strigoii*, în care, prin intermediul eroului său, Ibsen izbucnește într-un adevărat strigăt de revoltă împotriva filistinismului „moralei convenționale", căreia d-na Alving va trebui să i se supună, dînd astfel naștere nenorocitului Oswald, incurabil bolnav sufletește și trupește.

Piesa următoare, *Un dușman al poporului,* aduce figura doctorului Stockman, progresist entuziast, dușman al demagogiei, om cinstit și intransigent, care înfruntă autoritățile obtuze și aservite intereselor egoiste ale unor cetățeni ai orașului. O serie de drame ibseniene vor arăta apoi rezultatul nefast al moralei opiniei publice burgheze și instituțiilor ei, care înăbușă și denaturează personalitatea umană. În aceste piese, interesul dramatic se restrînge mai mult asupra studiului psihologic al unor eroi, iar ultimele patru (între care remarcabilă e *Constructorul Solnes)* vor căpăta chiar un caracter accentuat de confesiune personală. În această serie, o

Scanned with OKEN Scanner

capodoperă plină de poezie, de amărăciune și de compătimire a celor doborîți este *Rața sălbatică,* drama unor oameni simpli, a căror înfrîngere este cauzată de incorectitudinea și imoralitatea unui mare om de afaceri. Cealaltă capodoperă a seriei este *Hedda Gabler,* drama unei femei care nu poate suporta platitudinea și mediocritatea, dar nici nu găsește decît soluția falsă a orgoliului personal, care o va pierde.

Dramaturgia lui Ibsen a avut o mare influență asupra spiritului public al epocii și asupra dezvoltării ulterioare a teatrului. Din realitatea îngustă a vieții micilor orașe de provincie norvegiene, Ibsen a extras probleme sociale importante, ridicîndu-le la rangul de probleme generale ale întregului sistem social al timpului. În acest sens, el a deschis calea teatrului care va dezbate problemele societății, în spiritul unei atitudini anticapitaliste. În același timp Ibsen a readus — în condițiile unui moment istoric diferit — ideea teatrului ca instituție de reeducare morală. Personajele sale sînt conștiințe frămîntate de întrebări, mai mult decît de pasiuni. Trăirea lor intensă nu se consumă în acțiuni exterioare, în situații și peripeții, ci se concentrează în sufletele lor. Spre deosebire de teatrul de pînă acum, teatru esențialmente de acțiune sau de situații, teatrul lui Ibsen se situează pe linia „teatrului de idei". Conflictul dramatic se declară în conștiința personajelor și se consumă mai mult pe planul conștiinței decît într-o acțiune exterioară. În piesele lui Ibsen, în care antiteatralismul se afirmă pentru prima dată în teatrul modern cu atîta vigoare, acțiunea exterioară este extrem de redusă și lipsită de interesul obișnuit al unei „mișcări scenice".

Superioritatea teatrului de idei al lui Ibsen constă și în valoarea etico-socială a acestor idei, și în semnificația de umanitate pe care teatrul său o capătă prin felul în care ideile vibrează în conștiința personajelor. Pe această linie, Ibsen a exercitat o influență decisivă asupra unor mari dramaturgi, ca Gorki, Cehov, Hauptman, Pirandello, Bernard Shaw etc.

În Suedia și Danemarca

Suedia, țara cu resurse naturale mai bogate decît Norvegia, cu o istorie mai agitată, cu o clasă aristocratică, cu probleme sociale și morale mai acute (dovadă apariția unui Strindberg), a cunoscut și o dezvoltare literară mai bogată.

Alături de dramaturgul Strindberg (în același timp Strindberg a fost și romancier naturalist), figura cea mai cunoscută pe plan european a acestei literaturi este povestitoarea, nuvelista și romanciera **Selma Lagerlöf** (1858—1940).

Literatura sa se caracterizează printr-o caldă simpatie pentru cei săraci, precum şi printr-o mare dragoste faţă de frumuseţile patriei, trecutul istoric, tradiţiile şi legendele poporului şi faţă de viaţa patriarhală a ţăranului suedez. Atenţia scriitoarei este concentrată asupra celor oprimaţi, asupra mizeriei şi suferinţelor lor sufleteşti. Arta sa cunoaşte în egală măsură realismul detaliului caracteristic şi poezia naturii sau a tradiţiilor populare. Dar scriitoarea se limitează la dezvăluirea realităţii şi la atitudinea de compătimire, la simpatie, la sentimentalism, fără ca scrisul său să capete accente de revoltă. Literatura Selmei Lagerlöf rămîne, ca viziune, în limitele patriarhalităţii şi ale unei etici individuale.

În afara numeroaselor volume de povestiri, cele mai cunoscute opere ale Selmei Lagerlöf sînt *Gösta Berling* (1891) şi *Călătoria lui Niels Hölgerson* (1906).

Primul din aceste romane este o evocare a moravurilor din provincia natală a scriitoarei ; al doilea, folosind pretextul unei călătorii fantastice, evocă frumuseţile peisajului suedez. Ambele dominate fiind de gustul scriitoarei pentru legendar şi miraculos, trădează structura romantică şi moralizatoare a Selmei Lagerlöf, relevînd însă şi capacitatea observaţiei sale realiste.

În Danemarca (unde romanul epocii este reprezentat în primul plan prin Jacobsen şi Bang), popularul scriitor **H. Chr. Andersen** (1805—1875) a realizat o operă a cărei semnificaţie atît sub raportul atitudinii sociale implicate, cît şi ca realizare artistică, depăşeşte sfera de interes a simplei literaturi pentru copii (fapt pentru care ne oprim mai îndelung asupra sa).

Una din notele originalităţii lui Andersen este reflexul în operă a elementelor personale. Opera sa s-a născut din amintirea unei copilării triste şi a sărăciei amare pe care a cunoscut-o în casa părintească. După ce scrie poezii, numeroase şi variate ca gen, piese de teatru, cinci romane şi impresii de călătorie, la 35 de ani se fixează asupra genului povestirii, scriind circa 180 de bucăţi, basme sau povestiri cu caracter realist. Inspiraţia realistă a fost permanenta sa ambiţie : „Lumea şi viaţa au fost cea mai bună şcoală a mea", notează scriitorul, care totuşi s-a inspirat mult şi din legendele populare.

Dacă realismul său se limitează la descrierea cadrului general de viaţă materială şi socială, fără să încerce o analiză a reacţiilor complexe ale personajelor, în schimb Andersen sesizează aspectul sentimental al situaţiilor depresive, al suferinţelor şi mizeriei, manifestînd o simpatie caldă pentru oropsiţii vieţii, fără să ajungă însă la cauzele reale ale răului. Scriitorul propovăduieşte un idealism moral realizat pe plan individual şi un optimism rezultînd din încrederea în forţele morale ale omului. În concepţia lui Andersen există anumite lucruri care trebuie respectate, ca : fapta

Scanned with OKEN Scanner

bună, suferințele celor umili, munca modestă și sentimentele curate, armonia vieții familiale, întreaga natură cu lumea ei vegetală și animală. Opera sa cea mai realizată din acest sector al povestirii realiste rămîne *Mica vînzătoare de chibrituri*.

Al doilea sector este acela al basmului. Basmul lui Andersen capătă căldură prin participarea sinceră, candidă a autorului la acțiune : el pare a fi cel dintîi ce crede în materia pe care o creează. Această notă dominantă de candoare imprimă povestirilor sale tonul de comunicativitate imediată, propriu lui Andersen. Animalele sînt de asemenea prezente. Dar animalele lui Andersen îl ajută totdeauna pe omul în impas, moralitatea lor sănătoasă este creată de natură, de aceea ele dau omului adevărate lecții de cinste, de ajutor reciproc, de francheță. Povestitor cu sensibilitate de poet, Andersen animizează și obiectele de interior, creînd un tip nou de feerie, o feerie domestică, de interior, în care și umorul său își găsește o sursă importantă.

Adeseori umorul lui Andersen nu este gratuit, ci implicînd aluzii satirice sau ironice. *Hainele împăratului* este cu totul remarcabilă prin finețea ironiei la adresa ambiției și falsității oamenilor.

Mai multă finețe are jocul spiritual al fanteziei feerice : *„În cartea cu poze desenele prinseră viață, păsările cîntau, iar oamenii, desprinzîndu-se cu totul din pagini, veneau să stea de vorbă cu Eliza. Dar cînd fetița întorcea paginile, ei săreau la loc în carte, ca să nu se încurce cu cei din pozele următoare . . .“ (Lebedele sălbatice)*. Și mai ales cînd intervin elemente naturiste, imaginile capătă irizări de vis :

> „Trebuie să mă duc pe cîmp (*vorbește Moș Ene, din povestea cu același titlu*), să văd dacă vîntul a șters bine praful de pe frunze și de pe iarbă. Dar treaba mea cea mai importantă este să dau jos stelele de pe cer, ca să le lustruiesc. Le culeg în poală, dar trebuie să am grijă să le numerotez. Numerotez și găurile în care sînt înfipte pe boltă, ca să le pun din nou unde trebuie, la locul lor. Altfel ele n-ar ține, ar cădea de pe cer una după alta, și am avea prea multe stele zburătoare . . .“

În alte țări (Spania, Polonia, Ungaria, Finlanda, Bulgaria Cehoslovacia)

Curentul realist al secolului XIX (asupra marilor scriitori realiști ale căror opere principale se înscriu în secolul XX ne vom opri în volumul următor) a avut și în alte țări reprezentanți de valoare și circulație universală. Prezentarea lor în cadrul acestui capitol nu poate fi decît sumară.

În Spania, începuturile realismului sînt legate de numele lui **Pedro Antonio Alarcón** (1833—1891), ale cărui nuvele și povestiri istorice au un viu colorit realist, în timp ce cunoscutul său roman *Tricornul* este o savuroasă evocare, umoristică și ușor satirică, a moravurilor rurale. **Juan Valera** (1824—1905), dimpotrivă, este un temperament aristocrat, sceptic, rafinat, evitînd aspectele aspre ale realității sau tonurile violente (opera sa principală e romanul Pepita Jiménez). **Benito Pérez Galdós** (1843—1920) este autorul unui monumental roman ciclic în 46 de volume (*Episoade naționale),* romanele din primul ciclu (20 vol.) avînd o marcată tonalitate patriotică, în timp ce romanele ciclului următor, scrise sub influența stilului marilor realiști francezi, sînt construcții mai complexe, în care scriitorul manifestă un accentuat interes pentru analiza psihologică aprofundată și pentru problemele sociale sau filozofice. Pérez Galdós este un mare narator, cu un excepțional talent în redarea ambianței. **Vicente Blasco Ibañez** (1867—1927) și-a cîștigat o notorietate mondială datorită vastei sale opere, care prezintă medii foarte diverse, cu o cordială predilecție pentru ținutul natal, cu o mare varietate de caractere, în genere dominate de pasiuni puternice. Interesul deosebit pentru romanul social (în care se resimte influența lui Zola) și puternicul colorit al pitorescului i-au asigurat succesul (*Baraca, Gloata, Catedrala, Cei patru călători ai Apocalipsului* etc.).

*

În Polonia, H. Sienkiewicz (1846—1916) scrie *Schițe umoristice* satirizînd nobilimea rurală, și romane ca *Familia Polaniecki,* dar scriitorul era mai puțin dotat pentru reprezentarea realității contemporane decît pentru epocile seducător evocate în celebrele sale romane istorice *Quo vadis ?* sau *Cavalerii teutoni.* **Boleslav Prus** (1847—1912) este marele nuvelist realist al literaturii poloneze. Fără a se limita la lumea satelor, scriind chiar un interesant roman psihologic plasat într-un bine studiat cadru antic (*Faraonul),* Prus rămîne în primul rînd autorul romanului *Păpușa,* în care, luînd ca temă barierele de netrecut ridicate de aristocrație contra burgheziei, realizează cel mai important roman de moravuri varșoviene al secolului. **Stefan Zeromski** (1864—1925), deși mai puțin cunoscut în afara țării, este scriitorul epocii cel mai complex și mai „modern". Probleme sociale acute se interferează continuu cu probleme intime personale (*Doctor Piotr, Chinurile lui Sisif, Cei fără casă* etc.), individualismul personajelor este în luptă cu conștiința îndatoririlor față de societate, totul tratat într-o proză îngrijită și impregnată de lirism. Cunoscut prin premiul Nobel acordat romanului său *Țăranii* este **Wladislaw Reymont** (1868—1925), observator minuțios al vieții exterioare în maniera lui Zola (care l-a influențat sen-

Scanned with OKEN Scanner

sibil). Scris ca o epopee a satului a cărui viață de-a lungul celor patru anotimpuri o descrie, sugerînd poetic participarea naturii la destinul oamenilor, romanul *Țăranii* (mult prețuit și de Rebreanu) — a cărui linie principală de acțiune este însemnată de ravagiile pe care frumoasa Ragusia, imorală și fără scrupule, le produce în familia unui țăran și în viața satului — reprezintă cu forță epică moravuri și tipuri angajate în conflicte puternice.

În Ungaria, situația politico-socială creată după compromisul austro-ungar din 1867 este magistral parodiată, ironizată, satirizată în povestirile și romanele lui **Kálmán Mikszáth** (1849—1910), personalitate caracterizată de „un sarcasm anecdotic, un arsenic diluat în jovialitate" (Dioszegi). Scriitor fecund, autor a 40 de volume, în care, succesiv, evocă duios și cordial lumea țăranilor, parodiază romanul istoric pentru a face astfel un rechizitor contra nobilimii decăzute și a claselor dirigente contemporane (*Asediul Besterței, Orașul negru*), a bancherilor și politicianismului (*Noua Zrinyadă, Bătrînul ticălos*). Cu o excepțională vînă umoristică este șarjată de Mikszáth în special nobilimea rurală, decăzută dar ridicol de arogantă și de anacronică, în același timp parazitară și cinică (*Lumea bine, Cazul tînărului Noszti, O căsătorie ciudată* etc.), în opere în care firul narațiunii este des întrerupt de anecdote, spontan ivite din viziunea sa umoristică (ușor învăluită, spre sfîrșitul vieții scriitorului, într-o atmosferă de amărăciune).

Finlanda a dat în secolul al XIX-lea literaturii universale pe cel mai mare scriitor al său, **Alexis Kivi** (1834—1872), autor al unei drame inspirate din *Kalevala,* dar a cărui capodoperă rămîne romanul *Cei șapte frați.* Istoria fraților care se retrag în pădure, dedicîndu-se unei munci eroice, este un roman de aventură dar și de moravuri, în care tabloul de grandoare epică a landelor finlandeze include elemente de idilă dar și de satiră, precum și pitorescul scenelor populare sau romantica poezie a legendelor.

În Bulgaria, personalitatea literară cea mai impunătoare este **Ivan Vazov** (1850—1921), poet patriot (*Epopeea celor uitați*), autor de nuvele și romane istorice și din viața contemporană (*Ivan Alexandăr, Pămînt nou, Sub jug*), opere de mare forță de evocare realistă, animate de un intens sentiment patriotic și de o caldă umanitate.

În literatura cehă, în afară de **Jan Neruda** (1834—1891), autorul pitoreștilor *Povestiri din Mala Strana,* o circulație universală are **Bozena Nemcova** (1820—1862), al cărei important roman realist *Bunica* evocă copilăria scriitoarei și farmecul locurilor natale, care au darul de a o consola în fața deziluziilor și asprimii vieții.

Scanned with OKEN Scanner

★ *Teatrul realist* ★

1
TEATRUL FRANCEZ. BALZAC, AL. DUMAS-FIUL, E. AUGIER
2
G. COURTELINE
3
TEATRUL RUS. GRIBOEDOV ŞI GOGOL.
4
A. N. OSTROVSKI ŞI L. TOLSTOI
5
CEHOV

1 *Teatrul francez. Balzac, Al. Dumas-fiul, E. Augier*

Prima operă remarcabilă a teatrului realist critic francez aparţine unui scriitor care nu a fost totuşi un autor dramatic : **Balzac.** Influenţa romanului său asupra teatrului francez al secolului trecut a fost considerabilă. Din cele şase piese cîte a scris, cea mai interesantă, jucată şi azi, este *Mercadet, sau afaceristul.* Apare aici figura unui om de afaceri ruinat, care caută să se salveze căsătorindu-şi fiica cu un tînăr presupus bogat, dar care se dovedeşte a nu fi altceva decît un aventurier vînător de zestre, înglodat în datorii, încît lui Mercadet nu-i rămîne decît să caute tot felul de trucuri spre a scăpa de presiunile creditorilor săi. Piesa lui Balzac dovedeşte acea uimitoare capacitate a marelui scriitor, binecunoscută din romanele lui, de a descifra mecanismul speculaţiilor financiare şi de a înfăţişa fenomenul tipic al societăţii sale : goana după bani, care dezumanizează omul şi relaţiile sale familiale. S-ar putea afirmă că de la Molière încoace, pe scena franceză nu mai apăruse — în afară de Figaro — un personaj atît de puternic reliefat ca Mercadet.

Al doilea reprezentant al teatrului realist francez (de astă dată însă un dramaturg adevărat) este **Al. Dumas-fils** (1824—1895), fiul natural al autorului *Celor trei muşchetari.* Este un amănunt biografic ce explică poate şi atenţia binevoitoare pe care dramaturgul şi-a îndreptat-o spre cei puşi (asemenea lui) în afara societăţii dominate de prejudecata „onorabilităţii" burgheze. O astfel de persoană a fost şi Marguerite Gautier, eroina celebrei sale drame *Dama cu camelii,* femeia de moravuri uşoare, înălţîndu-se din punct de vedere moral sub puterea sentimentului curat al iubirii pentru un tînăr de familie bună, cu care însă familia lui nu-i

Scanned with OKEN Scanner

permite să se căsătorească. Ceea ce urmărea Dumas aici, ca de altminteri în toate piesele sale, era să stabilească vina și responsabilitatea acestei societăți ipocrite, egoiste și inuman de supusă prejudecăților de castă. Respingînd formula „artei pentru artă", Dumas-fiul ținea (cum spunea el) să facă „un teatru cu teză", „un teatru util" societății. Rezultatul a fost că, dezvoltînd atent doar intriga, tratînd superficial psihologia personajelor și accentuînd tonul de predică moralizatoare, teatrul lui Dumas-fiul s-a învechit total, cu greu mai poate fi suportat azi.

Nu același lucru se poate spune despre celălalt dramaturg, la fel de apreciat de publicul epocii : **Emile Augier,** fără-ndoială dramaturgul francez realist al secolului trecut cel mai „robust" și cel mai valoros.

Augier a debutat cu o comedie care a dezlănțuit furia romanticilor, reprezentată fiind tocmai în anul cînd eșecul dramei *Burgravii* lui Hugo a însemnat actul de deces al teatrului romantic. Încă de la prima lui piesă, Augier manifestă tendința care va rămîne dominantă în tot teatrul său — și anume aceea de a exalta viața burgheză de familie, pe care ține s-o vadă fondată pe cinste, ordine și corectitudine. În piesele lui se constituie — ca la nici un alt dramaturg al timpului — tabloul unei burghezii laborioase, îmbogățite, superioare din punct de vedere moral aristocrației ruinate. Acest tablou nu este lipsit de note critice. Augier condamnă imoralitatea în viața de familie (în *Leoaicele sărace*), sau rapacitatea parveniților burghezi afaceriști — în comedia *Neruşinaţii,* precum și moravurile ziariștilor, clericilor și politicienilor — în *Fiul lui Giboyer,* ca să amintim doar piesele sale cele mai reușite. Observația sa însă n-are tonul amar și nici vehemența critică a lui Balzac, deși Augier pune și el în centrul criticii lui sociale problema banului, ca Balzac în romanele sale.

Piesa de mare succes a lui Augier, rămasă pînă azi în repertoriul teatrelor, este *Ginerele domnului Poirier.* D-l Poirier este tipul negustorului îmbogățit și ambițios să urce scara tuturor onorurilor sociale și politice. Pentru asta, își mărită fata cu un marchiz ruinat, risipitor și frivol. Cînd ginerele va reveni la o viață cuminte de cămin, iar averea pierdută îi va fi răscumpărată de socrul său, dl. Poirier — un fel de Mr. Jourdin al unor vremuri noi — va ajunge deputat și chiar „pair de France". Deci, în centrul atenției lui Augier stă un fenomen social tipic, și anume ambiția de parvenire socială și politică a burgheziei îmbogățite. În același timp, el semnalează și multe alte aspecte negative ale burgheziei. Căci Augier își propusese să realizeze — în cele 30 de piese cîte a scris — o panoramă socială la fel de vastă ca cea realizată de Balzac în *Comedia umană.* Numai că, spre deosebire de Balzac, Augier nu are oroare de lumea burgheză ; o critică, e adevărat, dar cu indulgență, și numai pentru a o îndrepta.

Scanned with OKEN Scanner

G. Courteline

În Balzac, mai puțin în Dumas-fiul și în special în Augier îi avem pe reprezentanții de valoare ai teatrului realist francez din secolul trecut. Dar, din punctul de vedere al popularității — și încă al unei popularități imense ! — acest teatru a fost de fapt dominat de alte trei nume, pe care trebuie să le amintim. Valoarea lor artistică este minimă, neglijabilă, aproape nulă : dar acești trei dramaturgi au fost timp de cincizeci de ani adevărați idoli a nenumărate scene europene. Este vorba de **Eugène Scribe, Victorien Sardou** și **Eugène Labiche** — dramaturgi fără probleme de umanitate, de artă sau de stil, toată atenția concentrîndu-și-o doar spre a țese o intrigă cît mai complicată. Din cele peste cinci sute de piese ale lor, astăzi aproape numai *Paharul cu apă* a lui Scribe, *Madame Sans-Gêne* a lui Sardou și *Pălăria florentină* a lui Labiche mai pot distra încă un public nepretențios.

În schimb, comedia realistă franceză de la sfîrșitul veacului trecut își are reprezentantul său viabil în persoana lui **Georges Courteline** (1858—1929). Cele treizeci de comedii ale sale, în majoritate foarte scurte, multe avînd chiar numai două personaje, sînt mai degrabă niște schițe scenice, foarte vioaie, solid construite, care se citesc și azi cu plăcere.

Lumea comediilor lui Courteline este lumea micii burghezii. Oamenii care-i atrag atenția și simpatia sînt oamenii modești, umili. Cele patru domenii pe care le vizează comicul său satiric sînt : viața de cazarmă, organizarea defectuoasă a administrației, abuzurile oamenilor justiției și atmosfera de familie burgheză, cu mai micile sau mai marile ei mizerii zilnice. Din contemplarea acestei lumi, Courteline rămîne cu o ușoară umbră de amărăciune — ca Molière. În general însă satira lui nu are multă asprime. Preferă să ironizeze, să caricaturizeze, să șarjeze, cu o vervă pur galică, cu acea bonomie, cu acea plăcere de-a se amuza, cu acel bun-simț popular care-l înrudesc pe Courteline cu scriitori ca Rabelais, Molière sau Anatole France. Dar, chiar șarjînd și caricaturizînd, meritul lui Courteline este că niciodată nu scapă din vedere realitatea cotidiană. Într-o vreme cînd „teatrul cu teză", didacticist și arid, de felul celui al lui Fr. de Curel, cîștiga tot mai mult teren, Courteline menține pe primul plan „viața".

Între comediile care reconstituie satiric, comic dar și amar lumea cazonă, renumită este *Distracțiile escadronului*. Ambianța lumii justiției este șarjată în comedii ca de pildă *Clientul serios*. Victimă a birocratismului vremii este (reluat în mai multe comedii) pașnicul cetățean La Brige, devenit curînd o figură foarte populară în lumea spectactorilor francezi, iar din seria comediilor care ridiculizează mediul familial mic-burghez:

Scanned with OKEN Scanner

infectat de vicii (unele mai mici, altele mai mari) de-a dreptul celebră a devenit *Boubouroche*.

Dl. Boubouroche este un burlac tomnatic, mulțumit de afacerile care merg bine, și care, burghez onorabil și spirit metodic, și-a mobilat bine viața găsindu-și și o metresă, pe care o întreține de opt ani. Sentimental, naiv, egoist și comod, dl Boubouroche are calități care-l predestinează să ajungă un încornorat prin vocație. Mai ales că el are și ieșiri de gelozie furibundă, cînd — prevenit de un binevoitor — află că Adela îl înșală. Descinde inopinat la amanta sa. Îl găsește acolo pe intrus — dar Adela îl convinge ușor că tînărul se află acolo din motive nevinovate și misterioase ; așa că lui Boubouroche nu-i rămîne decît să-l sancționeze pe cel care i-a „calomniat" amanta inocentă.

Boubouroche este o comedie în care cititorul reține justețea observației, ironia savuroasă, verva dialogului sau stilul simplu, conversativ și rapid.

Teatrul rus. Griboedov și Gogol

În literatura rusă, dramaturgia realistă se afirmă pentru prima dată cu comedia *Prea multă minte strică,* a lui **A. S. Griboedov** (1795—1829).

Această comedie, care prefigurează tematica socială dominantă și forma viu critică a teatrului rus de mai tîrziu, este legată de un moment important din istoria Rusiei — acela al mișcării revoluționare decembriste, mișcare pornită din sînul tineretului aristocratic cu vederi înaintate, îndreptată contra întregului regim absolutist țarist și reprimată cu cruzime în al treilea deceniu al sec. XIX. Personajul principal al comediei *Prea multă minte strică,* Ceațki, este o asemenea figură de decembrist, un tînăr aristocrat, cult, voiajat prin țări apusene și animat de idei înaintate. Întors la Moscova, Ceațki constată (pe lîngă o cruntă decepție sentimentală) că aristocrația a rămas tot înapoiată și foarte egoistă, arogantă și dominată de prejudecățile ei de castă. Acestei societăți înapoiate — în care „prea multă minte strică" — Ceațki îi aruncă în față adevăruri crude și critici necruțătoare. Imensa popularitate a acestei comedii se datora și adevărului cu care apăreau pe scenă tipurile, moravurile, mentalitatea acestei lumi aristocratice, și vehemenței neobișnuite a tonului său satiric, încît revoluționarii decembriști o considerau o piesă „a lor".

În al cincilea deceniu al secolului trecut, primul mare scriitor realist rus, **N. V. Gogol** (1809—1852), atacă în cele trei comedii ale sale nu numai moravurile aristocrației, ci și ale burgheziei. În primul rînd *Revizorul* dă o imagine concentrată a funcționărimii provinciale incapabile și corupte, așa cum această lume apare într-un orășel în care vine întîmplător, din

capitală, un funcţionar neînsemnat, cartofor şi fanfaron, pe care autorităţile locale îl iau drept inspector general administrativ ; şi, intrînd în panică, fiecare exponent al autorităţii respective îşi dezvăluie rînd pe rînd indolenţa, abuzurile şi corupţia. „Nimeni pînă la Gogol — spunea Herzen — n-a ţinut un asemenea curs de anatomie patologică a funcţionarului rus". Situaţiile care se nasc din această confuzie şi din această panică sînt de un comic irezistibil. Umorul lui Gogol are o vervă suculentă şi o tendinţă spre caricaturizare ; dar atenţia sa este îndreptată de fapt nu asupra situaţiilor, ci a caracterelor şi moravurilor, încît Puşkin, pe bună dreptate a putut să exclame, după lectura acestei comedii satirice : „Cît de tristă este Rusia !". Iar Eminescu nota în 1874, după prima reprezentare a *Revizorului* la Iaşi, că în această piesă „răutatea şi înjosirea omenească se arată aşa cum sînt. Rîdem şi ne întristăm — acesta este efectul piesei lui Gogol".

A. N. Ostrovski şi L. Tolstoi

Griboedov şi Gogol au dat deci cele dintîi comedii realiste de o violentă critică socială. Dar adevăratul întemeietor al teatrului realist rus, dramaturgul unanim considerat „părintele teatrului rus" este **A. N. Ostrovski** (1823—1886). Cinstea de a fi numit „părinte al teatrului rus" i s-a dat nu numai pentru că este autor a peste 50 de piese originale, ci şi pentru că el a fost marele îndrumător şi organizator al teatrului rus. Fiu al unui foarte bogat şi cult avocat, bucurîndu-se de o educaţie îngrijită, ajungînd să cunoască bine cinci limbi străine şi să fie la curent cu mişcarea teatrală apuseană, Ostrovski şi-a format o cultură foarte vastă. A funcţionat cîţiva ani la un tribunal. Apoi a renunţat la cariera juridică, dedicîndu-se exclusiv teatrului ; dar prima sa piesă — în care ataca lumea negustorimii moscovite — a fost interzisă de cenzură, iar autorul a fost pus sub supravegherea poliţiei secrete. Ostrovski însă nu s-a intimidat, n-a cedat în faţa ameninţărilor, atacurilor, şicanelor de tot felul, şi nici a unei vieţi agitate, pline de privaţiuni, ci timp de treizeci de ani a fost dramaturgul şi omul de teatru cel mai reprezentativ din Rusia.

Opera dramatică a lui Ostrovski însumează în prima linie drame şi comedii cu scene din viaţa boierimii, a funcţionărimii şi mai ales a negustorimii ruse. Epoca în care a creat Ostrovski — deci după 1850 — a fost în Rusia epoca de mare dezvoltare a burgheziei industriale şi comerciale, lume pe care Ostrovski a cunoscut-o ca nimeni altul ; şi nimeni n-a atacat cu mai multă vigoare ca el amoralitatea, răutatea şi cinismul acestei lumi. În drama *Furtuna* de pildă — o adevărată capodoperă a teatrului realist — Ostrovski reconstituie infernala viaţă de familie a Katerinei, soţia unui

Scanned with OKEN Scanner

negustor, pe care nulitatea soțului său, caracterul nehotărît al iubitului ei și mai ales tirania diabolică a soacrei sale o împing la sinucidere. *Furtuna* este o puternică dramă psihologică, dar atenția dramaturgului este permanent concentrată și asupra împrejurărilor sociale care au provocat tragedia Katerinei, încît piesa capătă semnificația generală a deznădejdii omului strivit de tirania rînduielilor nedrepte.

Această lume a egoismului și amoralității, a avariției și cruzimii este prezentată de dramaturg cu o forță neîntrecută în aproape toate piesele sale, dintre care mai amintim pe cele mai cunoscute : *Pădurea, Fata fără zestre* sau *Lupii și oile*.

Piesele lui Ostrovski arată ceea ce este propriu profilului teatrului realist rus în raport cu cel occidental al epocii : o sferă tematică mai largă, atacînd probleme și aspecte de viață din zone sociale diferite. Rînd pe rînd, dramaturgii ruși au prezentat critic aristocrația, intelectualitatea, funcționărimea și burghezia industrială sau negustorească. Rămăsese în afară doar zona vieții țărănești — pe care însă o va aduce pe scenă **Tolstoi.**

Asemenea lui Balzac, marele romancier rus, autor și el a cîtorva piese, a rămas și în istoria teatrului printr-o dramă, care s-a bucurat de mare succes pe scenele teatrelor din Franța, Germania și Italia, înainte de a fi putut fi reprezentată în Rusia. Este vorba de *Puterea întunericului*. Subiectul este într-adevăr de o rară intensitate dramatică : Anisia, tînăra soție a unui țăran bătrîn dar bogat, își otrăvește soțul cu ajutorul amantului ei, Nikita, cu care apoi se căsătorește. Devenit stăpînul averii, desfrînatul Nikita trăiește cu fiica vitregă a Anisiei ; are cu ea un copil, pe care-l omoară, pentru ca apoi, muncit de remușcări și îndemnat de tatăl său, Nikita să se predea justiției. Piesa deci aducea drama unor conștiințe vinovate de adulter, asasinat, incest și pruncucidere — ceea ce îi dă marelui scriitor prilejul unor analize psihologice magistrale și al creării unor situații de o forță dramatică extraordinară (din păcate însă alterate uneori de procedee naturaliste).

Teatrul lui Cehov

5

Cel mai important reprezentant al teatrului realist rus și totodată cel mai mare dramaturg european — după Ibsen — al secolului trecut a fost A. P. Cehov (1860—1904).

În teatrul lui Cehov, tendințele democratice, pe care le-am întîlnit la Tolstoi, se pierd. Cehov nu dezbate situația țăranului ca Tolstoi, nici viciile aristocrației ca Griboedov, nici corupția funcționărimii ca Gogol, nici venalitatea burgheziei comerciale ca Ostrovski. În teatrul său atitudinile oameni-

Scanned with OKEN Scanner

lor sînt lipsite de vigoare, tonul este deprimant. Cehov este profund convins că răul rînduielilor vremii este prea adînc înrădăcinat pentru a mai putea fi remediat prin reformele preconizate de liberali ; pe de altă parte el nu întrezăreşte nici posibilitatea unor schimbări structurale revoluţionare. De aceea personajele sale nici n-au vigoarea şi energia unor combatanţi. Sînt oameni striviţi de realităţile vieţii timpului, realităţi pe care ei le consideră inexorabile. E o lume de înfrînţi. Dar în lumea acestor înfrînţi Cehov descoperă adeseori multă noblețe sufletească, o aspiraţie puternică spre bine, spre libertate, spre frumos — şi asta e ceea ce dă operei cehoviene şi poezie şi o notă de optimism difuz.

Toate acestea se oglindesc în temele şi subiectele celor cinci drame cehoviene celebre. Iată : *Pescăruşul* este drama nerealizării depline ca artişti a unor oameni care au realmente talent, dar care suferă un dezechilibru moral creat fie de nişte împrejurări ostile, fie de concepţiile pe care le au ei despre artă, fie de însuşi caracterul lor. Dintre aceştia se detaşează Nina, actriţa care îşi va lua zborul spre succes, după ce suferinţa a făcut-o să înţeleagă că arta implică sacrificiu. Drama *Unchiul Vania* aduce un alt fel de grup de oameni învinşi, în mijlocul cărora Vania reprezintă omul care şi-a sacrificat viaţa muncind cu abnegaţie pentru un ideal fals, pentru cumnatul său, profesorul Serebriacov, care se dovedeşte a fi doar un om arogant, meschin şi nul ; şi, după un moment de revoltă neputincioasă, Vania reintră, împreună cu cei din jurul său, în viaţa lor cenuşie de dinainte. Cele trei surori (din piesa cu acest titlu) duc şi ele o existenţă cenuşie, în meschina lor societate din orăşelul de provincie, în care vor continua să viseze şi să aştepte zadarnic o viaţă mai luminoasă ; căci — constată una din cele trei surori — *„fericirea nu poţi s-o ai ; noi nu facem decît s-o dorim“*.

Drama *Livada cu vişini* — aducînd nişte sensuri sociale mai marcate — este construită pe o idee care exprimă un proces istoric tipic al timpului : degradarea morală a aristocraţiei aflată în declin şi sub raportul situaţiei sale materiale, şi anchilozată în formele unei vieţi de inactivitate, risipă, lipsă de simţ al realităţii şi de spirit practic. O moşiereasă, rămasă văduvă de timpuriu, şi-a părăsit fetiţa, şi-a irosit averea cu un amant la Paris, şi acum s-a întors la casa ei situată în mijlocul unei splendide livezi cu vişini. Creditorii o asaltează ; soluţii practice s-ar găsi, dar moşiereasa nu se poate hotărî să se despartă de amintiri, preferînd să continue să împrumute bani. În cele din urmă livada va fi cumpărată de bogatul negustor Lopahin, nepotul unui iobag al moşieresei, iar moşiereasa se va reîntoarce la Paris să-şi consume ultimii bani, continuînd să ducă aceeaşi existenţă inutilă pe care a dus-o şi pînă acum.

Cehov aduce pe scenă deci drama unor oameni decepţionaţi, lipsiţi de energie, striviţi de un complex de circumstanţe ostile, de mersul impla-

Scanned with OKEN Scanner

cabil al istoriei sau de propria lor inerție morală. Este o lume în care apar și figuri luminoase — ca Nina, Astrov, Irina, Ania, — care tînjesc după o altă viață și pornesc încrezătoare în întîmpinarea ei. Mesajul umanist al lui Cehov îl poartă tocmai aceste ființe, care nu suportă mediul lor, paralizat în forme variate ale inerției și minciunii. Ele sînt acelea pe care autorul le pune să rostească fraze pline de poezie caldă prin care ele își exprimă aspirația lor spre puritate și înălțare morală.

Ca structură dramatică, teatrul lui Cehov este caracterizat printr-o simplitate extremă. Refuzînd formula „piesei bine făcute". Cehov creează un teatru antiteatral, care presupune, în primul rînd, o simplificare maximă a intrigii. S-ar putea spune că pînă la Cehov teatrul urmărea să prezinte pe scenă pregătirea, declanșarea și desfășurarea unui conflict. Dar la Cehov (mai mult chiar decît la Ibsen), în momentul ridicării cortinei, conflictul, conflictul interior al personajelor, prăbușirea lor sufletească, înfrîngerea pe care o trăiesc eroii săi a și avut loc. Sentimentul tragic cehovian constă în spectacolul acestor ființe condamnate a continua să-și trăiască existența lor cenușie, înfrîngerea și resemnarea lor. Și trăirea lor este atît de intensă, atît de intim-personală, încît parcă personajele nici nu dialoghează între ele, ci fiecare personaj, obsedat de problemele lui, de sentimentele, de ideile, de aspirațiile lui, le exprimă în tot atîtea monologuri. Personajele cehoviene monologhează tot timpul.

Toate aceste trăsături proprii teatrului cehovian sînt evidente nu numai în cele 4 drame amintite, ci ele sînt prefigurate încă din prima dramă a lui Cehov, scrisă la vîrsta de 26 de ani — *Ivanov*.

Eroul dramei este tipul (caracteristic pentru această epocă) intelectualului rus naufragiat în pasivitate, în resemnare, în apatie. La început însă Ivanov a fost cu totul altfel : un om activ, entuziast, încrezător în progres. S-a căsătorit din dragoste ; pentru el Anna Petrovna și-a părăsit religia, a rupt legăturile cu familia ei, tinerii au avut o căsnicie fericită, — și deodată în Ivanov s-a declanșat un ciudat dezechilibru moral, a devenit total inactiv, nu-l mai interesa nimic, nici vechile-i preocupări, nici soția, nici viața de cămin. Ajunge un suflet destrămat și gol. Starea lui grăbește moartea Annei Petrovna, dar nici după ce Ivanov o va întîlni pe entuziasta și energica Sașa, cu care urmează să se căsătorească, el, omul paralizat de lipsa unei voințe și a oricărui ideal, nu reușește să-și revină și nu vede scăpare decît în sinucidere.

În ansamblul dramaturgiei lui Cehov, *Ivanov* este piesa cea mai sumbră, mai încărcată de tonuri pesimiste. Dramaturgul realist surprinde însă aci — în scenele din casa familiei Sașei — „lumea bună", care de fapt e o lume de o mare vulgaritate și platitudine. Surprinde apoi — în figura contelui Sabelski — amoralitatea și decrepitudinea lumii aristocratice ruinate. Și, mai ales, cum am spus, surprinde acea intelectualitate rusă

Scanned with OKEN Scanner

dezorientată care nu întrezăreşte — cum nici Cehov n-a întrezărit — perspectivele şi soluţiile acţiunii ferme, revoluţionare, continuînd să vegeteze într-o stare de scepticism amar, pe care în curînd Gorki o va înfăţişa cu atîta forţă în *Azilul de noapte*.

În felul acesta se constituie, încă din *Ivanov,* şi mult discutata „atmosferă cehoviană". Aceasta însă nu constă — cum se crede uneori — nici în prelungirea artificială excesivă, a unor pauze între anumite replici, nici în folosirea unor intonaţii intimiste de voce, foarte coborîte, ci în dramatizarea destinului tern, damnat, al eroilor ; în valorificarea lirismului interior al unor caractere frumoase şi în sublinierea poeziei zborului lor spre orizonturile unor idealuri superioare, idealuri la realizarea cărora — spune Cehov în întreaga sa operă — omenirea are tot dreptul.

Scanned with OKEN Scanner

NATURALISMUL

Scanned with OKEN Scanner

★ *Naturalismul* ★

1
TEORIA NATURALISTĂ
2
REPREZENTANTUL NATURALISMULUI : E. ZOLA
3
TEATRUL NATURALIST : HAUPTMANN ŞI STRINDBERG

Teoria naturalistă

În ansamblul curentelor decadente, naturalismul ocupă un loc aparte, în sensul că aduce — într-o bună măsură — o preocupare de oglindire realistă şi critică a realităţilor sociale. De altminteri, curentul naturalist este un copil al realismului (cu care terminologie a fost mult timp şi mai este încă uneori confundat), dar un copil născut cu grave diformităţi „fizice" şi cu tare „morale".

Dezvoltîndu-se în mijlocul contradicţiilor tot mai acute ale lumii capitaliste, dar şi reflectînd avîntul crescînd al mişcării muncitoreşti, scriitorii naturalişti ţin să descrie în culorile cele mai tari realităţile contemporane şi să protesteze în felul acesta împotriva racilelor capitalismului. „Este un merit al naturalismului . . . că a avut curaj şi dragoste de adevăr pentru a înfăţişa ceea ce piere, aşa cum este în realitate" (observă cunoscutul critic marxist Franz Mehring, continuînd : „Dar naturalismul nu a străbătut decît jumătate din drum"). Aceasta, pentru că naturaliştii creează potrivit unei metode de creaţie nu exagerat-realistă, ci fals-realistă. Falsă sub raport artistic.

Iată cum înţelege un romancier naturalist să conceapă un roman (Emile Zola, *Thérèse Raquin*), în a cărui prefaţă el precizează clar :

> „În *Thérèse Raquin* am vrut să studiez temperamente, iar nu caractere. Aici e toată cartea. Am ales personaje întru totul dominate de nervii şi sîngele lor, lipsite de liberul arbitru, tîrîte în fiecare act al vieţii de fatalitatea cărnii. Thérèse şi Laurent sînt nişte brute omeneşti, nimic mai mult. Am căutat să urmăresc pas cu pas în aceste brute hărţuirea surdă a patimilor, impulsurile instinctului, detracările cerebrale survenite în urma unei crize nervoase. Iubirile celor doi eroi ai mei reprezintă satisfacerea unei nevoi. Crima pe care o săvîrşesc este o conse-

cinţă a adulterului lor... remuşcările lor reprezintă o simplă dezordine organică, o răzvrătire a sistemului nervos extrem de încordat. Sufletul este cu totul absent, o recunosc, pentru că aşa am vrut să fie..."

„Scopul pe care l-am urmărit a fost înainte de toate un scop ştiinţific... Am arătat turburările adînci ale unei firi sangvine în contact cu o fire nervoasă... Fiecare capitol este studiul unui caz curios de fiziologie... Într-un cuvînt, n-am avut decît o dorinţă : să caut în ei animalul, să nu văd decît animalul... şi să notez scrupulos senzaţiile şi actele acestor fiinţe. Am făcut pur şi simplu pe două trupuri vii operaţia analitică pe care chirurgii o fac pe cadavre".

Am ales acest citat pentru că el ilustrează perfect şi în termeni deosebit de elocvenţi concepţia şi metoda scriitorului naturalist.

Luînd o atitudine net antiromantică, refuzînd să vadă în operă o ficţiune a imaginaţiei sau un divertisment de ordin sentimental, scriitorii naturalişti vor să dea o reprezentare exactă a realităţii, copiind-o fotografic, neglijînd cu alte cuvinte o condiţie esenţială a artei — de a selecta din realitatea amorfă caracteristicul şi de a-l trece prin filtrul unei personalităţi artistice care emite asupra oamenilor şi faptelor aprecieri făcute de pe platforma unei înalte principialităţi etice şi estetice.

Ca o consecinţă a acestei neselectivităţi, a faptului că scriitorul naturalist ignorează legile fundamentale ale vieţii omului şi societăţii, dînd în opera sa doar manifestări izolate şi nesemnificative ale vieţii, metoda naturalistă rămîne permanent ameninţată de pericolul generalizării false. Observînd şi ceea ce nu este totdeauna caracteristic şi atribuindu-i o importanţă nemeritată, redînd caractere netipice şi plasîndu-le în împrejurări întîmplătoare, scriitorul naturalist oferă cititorului o imagine falsă asupra realităţii, putînd să-i denatureze acestuia însăşi concepţia despre viaţă.

Considerînd că toate „caracterele" din romanul de pînă acum nu erau decît simple convenţii, scriitorii naturalişti ţin să le înlocuiască prin „temperamente". Neţinînd seama de factorii primordiali ai personalităţii umane — raţiune, voinţă, sentiment, capacitate de a reacţiona în sens moral etc. (pe lîngă factorul social determinat, de clasă) — şi prin aceasta înjosind fiinţa omenească, reducînd-o exclusiv la biologic, ei vor să arate că totul în om depinde de temperament. Acest temperament este — afirmă ei — rezultatul fatal a doi factori : ereditatea, care acţionează asupra omului cu o putere absolută, şi presiunea mediului social, împotriva căruia individul nu ia nici o iniţiativă proprie pentru că nici n-ar putea acţiona efectiv şi eficient asupra ei în nici un fel.

Scanned with OKEN Scanner

În consecință, atenția scriitorului naturalist nu va fi reținută de „stările sufletești" ale personajelor sale. Acestea sînt simple abstracții, vorbe, convenții ! Nu există decît stări fizice. Iubirea nu este decît forma de manifestare a instinctului sexual, remuşcarea este o urmare a unei dezordini organice de natură nervoasă, iar sentimentul morții este doar o consecință a devitalizării progresive a organismului. Marea ambiție a acestui scriitor este să devină un fiziologist. Studiind „viața sufletească" a personajelor exclusiv din punct de vedere al unor dezordini organice, scriitorul nu-şi concentrează atenția în principal asupra problemei relațiilor sociale, el elimină din metoda sa de creație orice concepție psihologică sau orice preocupare morală.

Naturalismul şi-a dezvoltat principiile sub influența cunoscutului istoric şi critic literar Taine (care studia un scriitor în funcție de trei factori : „rasa" — adică poporul căruia îi aparținea — „mediul" social ambiant şi „momentul" istoric determinant) şi mai ales sub influența lui Claude Bernard, celebrul fondator al fiziologiei experimentale. Teoreticianul principal al naturalismului, Emil Zola, transpune pe planul creației literare afirmațiile lui Claude Bernard, într-o serie de studii şi articole adunate într-un volum intitulat *Romanul experimental* (1880).

Tendința romanului naturalist este de a deveni roman „științific". „Romanul experimental — scrie Zola — este o consecință a evoluției științei secolului nostru. El înlocuieşte studiul omului abstract, al omului metafizic, prin studiul omului natural, supus legilor fizico-chimice şi determinat de influențele mediului. Noi arătăm mecanismul a ceea ce este util şi a ceea ce este dăunător, noi degajăm determinismul fenomenelor umane şi sociale pentru a putea într-o zi domina şi dirija aceste fenomene".

În felul acesta, „romanul experimental", urmărind o demonstrație a consecințelor ineluctabile postulate dintru-nceput, experimentînd dacă într-adevăr personajele plasate în anumite condiții se manifestă în mediul preconizat de scriitor, are pretenția de a fi făcut operă de ştiință. Marea greşeală a scriitorilor naturalişti este de a fi crezut că „pe două trupuri vii" se poate face aceeaşi operație „pe care chirurgii o fac pe cadavre" — pentru a întrebuința termenii lui Zola ; de a fi considerat omul ca un dat pasiv şi exclusiv biologic, supus atotputerniciei, „fatalei" legi a eredității şi de a fi ignorat cu totul legile obiective ale vieții sociale.

Un alt viciu grav al concepției naturaliste este predilecția deosebită a acestor scriitori pentru cazurile patologice. Literatura naturalistă manifestă un gust morbid pentru viciile şi tarele fiziologice, şi — generalizînd aceste fenomene, extinzîndu-le asupra întregului peisaj social, neîntrezărind soluții, neputînd sesiza ceea ce în societate se naşte, este nou, devine un element social regenerator — ajunge la o viziune pesimistă.

Scanned with OKEN Scanner

Totuşi, unii scriitori naturalişti (printre care Alphonse Daudet, fraţii Goncourt sau K. Huysmans) au dat literaturii universale opere de valoare. Aceasta, însă, numai în măsura în care operele lor depăşesc limitele eronate şi mult prea înguste, stabilite de principiile naturaliste.

Cel mai elocvent, în acest sens, este cazul lui Zola.

Reprezentantul naturalismului : Emile Zola

Emile Zola (1840—1902) era — după cum îl descriu fraţii Goncourt — „un om neliniştit, ultra nervos, aplecat asupra lui însuşi, complicat". Provincial sosit la Paris, trăieşte în mari lipsuri materiale, este funcţionar la o editură, apoi colaborează la ziare făcînd cronica literară şi plastică, pînă cînd îşi publică primul roman, în care se manifestă ca un romantic, sentimental, liberal şi umanitarist.

Drumul creaţiei lui Zola însă se schimbă cînd începe să publice în foileton (gen de a publica, de mare popularitate, consacrat de Eugèn Sue) un roman intitulat (după sugestia celebrului roman al lui Sue) *Misterele Marsiliei* — pentru care se documentează serios, studiind dosarele justiţiei, fiziologia omului, tarele sociale, crimele, furturile, adulterele, maladiile ereditare, originea şi istoria de-a lungul mai multor generaţii a unor familii burgheze dintr-un oraş de provincie. Concepţia deci care stă şi la baza ciclului de romane *Familia Rougon-Macquart* începe să fie fundamentată încă de pe acum.

Între timp, Zola devenise un mare admirator al lui Balzac şi Flaubert, Sainte-Beuve şi Goncourt, Taine şi Claude Bernard.

Primul roman de succes al lui Zola este *Thérèse Raquin* (1867). Eroina, temperament senzual trebuind să ducă o existenţă insipidă lîngă un soţ bolnăvicios şi simplu, se îndrăgosteşte de un prieten al soţului ei. Pentru a se putea căsători, cei doi amanţi îl vor ucide pe soţ. Imaginea mortului însă îi chinuieşte cumplit, şi singura scăpare pe care o văd este într-o nouă crimă : fiecare vrea să-l omoare pe celălalt. Cînd se surprind reciproc, amîndoi se otrăvesc bînd otrava din acelaşi pahar.

Subiectul este caracteristic pentru concepţia despre roman a lui Zola : patimi violente, dezordini organice, personaje lipsite de orice idealuri superioare, de orice manifestări de umanitate. Cultivînd cu pasiune documentul, scriitorul stabileşte cu precizie antecedentele personajelor (originea, strămoşii, mediul în care a trăit, tarele fiziologice etc.), alcătuind adevărate fişe medicale, ca pentru nişte cazuri patologice.

Stimulat de exemplul lui Balzac, dorind să realizeze şi el un fel de *Comedie umană*, Zola scrie o serie de douăzeci de romane, reunite sub

Scanned with OKEN Scanner

titlul general de *Familia Rougon-Macquart*, care poartă subtitlul : „istoria naturală și socială a unei familii sub cel de al doilea imperiu". Concepția naturalistă enunțată în subtitlu este explicitată în nota care însoțește primul volum :

> „Din punct de vedere fiziologic *Familia Rougon-Macquart* reprezintă o succesiune lentă a unor accidente nervoase ce se declară la membrii acestei familii în urma unei prime leziuni organice, și care determină, după mediul lor respectiv, la fiecare din indivizii acestei familii, sentimentele, dorințele, pasiunile, toate manifestările omenești, naturale și instinctive, ale căror produse capătă numele convenționale de virtuți și vicii".

Această familie a provenit dintr-un mariaj și un adulter : o mamă nevropată, un soț sănătos, un amant alcoolic. Descendenții vor purta toate consecințele acestei ereditățI, devenind alcoolici, degenerați, ftizici, isterici, nebuni, prostituate sau criminali. În același timp ei vor suferi, permanent și inevitabil, și influența mediului lor.

Personajele romanului lui Zola — pe care autorul le studiază minuțios în cele mai mici detalii și antecedente — sînt luate din cele mai diferite pături sociale : politicieni sau muncitori de la căile ferate, financiari sau mineri, negustori sau țărani, preoți sau servitori. Descriind cu multă atenție condițiile complexe ale vieții fiecăruia, utilizînd un foarte bogat material documentar, Zola a realizat în marele său roman ciclic o amplă și sugestivă frescă a Franței epocii, cu felul de viață, cu mentalitatea, cu obiceiurile, cu contradicțiile dintre clase.

Subiectul principalelor romane ale ciclului indică natura tematicii lui Zola, precum și metoda scriitorului.

Ciomagul (l'Assomoir, 1877) — în traducerea românească : *Cîrciuma* — este povestea tristă a spălătoresei Gervaise, nenorocită un numai de soțul, ci și de amantul ei. Moravurile muncitorilor parizieni sînt prezentate cu multă forță, dar rezumîndu-se numai la formele degradării morale. *Excelența sa Eugène Rougon* (1876) prezintă, în cadrul moravurilor curții imperiale și al înaltei societăți, cariera ambițiosului arivist, ajuns ministru. *Banii* (1891) este romanul unui bancher, speculator îndrăzneț care luptă, reușește, apoi este ruinat de un alt bancher mai abil decît el. *Nana* (1879) prezintă pe frumoasa fiică a spălătoresei Gervaise, curtezană care, spre a-și răzbuna umilințele originii sale obscure, ruinează mai mulți reprezentanți ai aristocrației. Admirabil este realizat aici tabloul decăzutelor moravuri aristocratice.

Scanned with OKEN Scanner

De o mai mare și binemeritată popularitate s-au bucurat (fiind cele mai apreciate și azi) următoarele romane : *Germinal* (1885), un studiu de mare forță a vieții aspre și mizere a minerilor. Eroul este un muncitor concediat pentru convingerile lui socialiste și care, ajuns între mineri, conduce greva acestora, păstrînd o atitudine intransingentă de agitator. Mișcarea greviștilor este reprimată sîngeros. După ce și iubita lui moare, eroul părăsește ținutul, visînd încrezător vremea cînd toți muncitorii vor avea drept la viață și la fericire. Penultimul roman al seriei, *Prăpădul* (1892), descrie în tablouri puternice momentele dramatice ale asediului Parisului și ale Comunei de către prusaci. În principalele două personaje, Maurice și Jean, Zola a dat o reprezentare simbolică a celor două clase — a asupritorilor corupți și lași, și a asupriților, cinstiți, curajoși și pe care scriitorul îi vede ca pe oamenii viitorului.

Fiecare roman, deci, înseamnă un atac împotriva unui aspect al lumii capitaliste. Zola denunță politicianismul afacerist, militarismul și militarizarea, abuzurile organelor de stat, speculațiile de bursă, prostituția mondenă, ipocrizia nefastă a clerului, moravurile decăzute ale burgheziei, oprimarea muncitorilor ținuți în mizerie, pentru ca, în *Germinal,* în grandiosul tablou al grevei minerilor, Zola să pună în conflict deschis — pentru prima dată în literatura universală — cele două extreme poziții antagoniste ale societății capitaliste : patronul și proletarul, capitalul și munca.

Émile Zola, în ciuda eronatei sale — esteticește vorbind — metode de creație, a avut vederi înaintate. Zola era un republican. Adept al ideilor socialiste, scriitorul îi arată pe reprezentanții clasei suprapuse, de toate categoriile și nuanțele, ca fiind meschini, răi, decăzuți, recunoscînd că bunul simț, generozitatea, energia, cinstea trebuie căutate numai în rîndurile maselor poporului, bineînțeles, atîta vreme cît viciatul sistem social nu înăbușă, nu deviază sau nu denaturează aceste calități.

Într-adevăr, tabloul decăderii moravurilor din societatea burgheză și al mizeriei maselor care împinge și poporul pe disperata pantă a viciilor și dezlănțuirii instinctelor josnice este evocat cu o forță incomparabilă în romanele lui Zola, în culori de un realism foarte adeseori brutal. Dar în același timp Zola înțelege — și convinge și pe cititorul atent — că aceste declanșări de instincte, aceste nenorociri, această mizerie generală, materială și morală nu sînt decît produsul unui anumit complex de condiții. Nu trebuie — arată Zola — să închidem ochii în fața răului sau să încercăm să-l ascundem : dimpotrivă, răul trebuie prezentat în forme cît mai tari. Ignorarea lui îl perpetuează. În schimb, cunoașterea critică a răului dă posibilitatea remedierii lui, în sensul transformării lumii, conform unor idealuri de libertate și de dreptate socială.

Scanned with OKEN Scanner

Aci, însă, la punctul soluţiilor, Zola s-a oprit. În ciclul proiectat de patru romane (dintre care n-a realizat decît trei : *Belşug, Muncă, Adevăr*), scrise spre sfîrşitul vieţii, Zola schiţează soluţiile sociale, dar în sensul naiv al socialismului utopic propriu romanticilor.

Pe de altă parte, înclinaţia adeseori exagerată pe care o manifestă Zola spre aspectele cele mai întunecate şi decăzute ale vieţii, l-a dus la o brutalizare a imaginii aristice, la o slăbire a simţului măsurii, la o degradare a figurii umane. În definitiv, Zola este teoreticianul şi reprezentantul principal al curentului naturalist. Dar, nu e mai puţin adevărat că tot ce a creat mai valoros scriitorul, tot ce rămîne valabil în literatura universală, reprezentînd o contribuţie preţioasă a realismului critic, se situează în afara şi deasupra acestor exagerări şi denaturări naturaliste.

Personalitatea lui Zola s-a afirmat şi în viaţa publică a timpului ca un democrat cinstit, în perioada ce a urmat evenimentelor Comunei, în faimosul proces Dreyfus, cînd scriitorul a avut o ieşire de rezonanţă europeană (pamfletul *Acuz* !) împotriva militarismului şi afacerismului politicianist.

Teatrul naturalist : Hauptmann şi Strindberg

Exemplul teoreticianului, romancierului şi dramaturgului Zola (care a dat, prin dramatizarea romanului său *Thérèse Raquin,* primul model celebru de dramă naturalistă) a fost urmat în Franţa de dramaturgul **Henri Becque** care, în *Corbii* şi în *Pariziana,* a dat două piese viabile. Acestea au demonstrat şi aportul pozitiv al teatrului naturalist în general, aport care a constat în refuzul de a concepe teatrul ca un agreabil divertisment, în dezbaterea insistentă a unor probleme de interes social, şi în condamnarea formalismului scenic al abilităţilor de efect, al „maşinăriilor" teatrale, larg populalizate de Scribe, Sardou şi Labiche.

Franţa deci a dat teatrului naturalist teoria şi primele modele ; răsunetul european însă i l-au asigurat dramaturgii Hauptmann şi Strindberg.

Gerhart Hauptmann (1862—1946) a dominat scena germană timp de o jumătate de secol. Dramaturgul reuşise, încă de la prima sa dramă, *În zori,* să captiveze publicul printr-o piesă în care personajele erau supuse fatalităţii, temperamentului lor brutal şi ambianţei sordide în care trăiau. Intriga căpăta (ca în tot teatrul naturalist) o importanţă cu totul secundară, analiza psihologică se concentra asupra unor situaţii puternice şi asupra unor oameni hărţuiţi de impulsurile instinctelor şi destrămaţi de tarele unei eredităţi morbide, încît, pînă la urmă, aproape toţi protagoniştii dramelor lui Hauptmann vor termina prin a se sinucide.

Scanned with OKEN Scanner

Scriitor prin excelenţă eclectic, oscilînd — în lunga sa viaţă de 84 de ani şi în activitatea sa care însumează 44 de piese — între direcţii şi stiluri opuse, chiar contradictorii, Hauptmann a manifestat uneori şi un gust pentru fantastic şi simbolic, ca în *Clopotul scufundat,* considerată în Germania ca fiind capodopera sa, o piesă care are valori poetice seducătoare.

Sub influenţa lui Ibsen, în dramele sale psihologice Hauptmann introduce adeseori şi note sociale. În acest sens, cea mai reprezentativă operă a sa este *Ţesătorii,* inspirată de o răscoală muncitorească ce avusese loc cu o jumătate de secol în urmă în Silezia. Drama *Ţesătorii* a însemnat o dată importantă în istoria literaturii, echivalentă apariţiei romanului *Germinal* al lui Zola. Şi anume : era pentru prima dată că un dramaturg german îndrăznea să abordeze tema luptei proletariatului împotriva capitalismului şi a mizeriei. De aceea, drama a întîmpinat aprobarea lui Tolstoi şi ura lui Wilhelm al doilea, iar teatrele germane n-au mai îndrăznit mult timp să-i pună în scenă piesele. Fără să aibă un erou principal, o acţiune continuă, un conflict individual, şi nici chiar personaje bine individualizate, *Ţesătorii* rămîne totuşi o puternică dramă a foamei şi a revoltei. De-a lungul a 5 acte (mai precis : a cinci cadre, nelegate între ele printr-o intrigă determinată sau prin permanenţa unor personaje cu o consistenţă scenică) *Ţesătorii* are ca protagonist colectivitatea muncitorilor ale căror nemulţumiri şi doleanţe le exprimă personajele piesei. Autorul dă în schimb mare atenţie creării atmosferei, care are menirea de a-l convinge pe spectator că ambianţa socială este aceea care, alături de fatalitatea eredităţii, condiţionează în mod absolut acţiunile oamenilor. Întîlnim aceleaşi trăsături caracteristice şi în celelalte drame naturaliste ale lui Hauptmann : *Oameni singuratici, Rose Bernd, Căruţaşul Henschel* sau *Şobolanii.*

☆

În acelaşi timp cu Hauptmann, în centrul atenţiei publicului de teatru european ajunge şi dramaturgul suedez **August Strindberg** (1849—1912).

Pentru a înţelege mai bine opera sa, trebuie să avem în vedere faptul că Strindberg era o fire ciudată, foarte irascibilă, dură : suferea de mania persecuţiei (de fapt, la 54 de ani avea 25 de piese nejucate), a trăit în mizerie, a avut o reputaţie proastă, o viaţă de familie infernală (din cauza lui) ; s-a ocupat de ocultism, de alchimie, de hipnotism ; la 33 de ani echilibrul nervos îi era compromis, continuînd însă să scrie intens o operă care totalizează 58 de piese.

Toate operele sale majore sînt „confidenţe". În centrul fiecăreia găsim eul tragic al lui Strindberg. Dramaturgia lui este opera unui spirit bolnav, devastat de contradicţii, nelinişti, obsesii, care l-au împins la patru

Scanned with OKEN Scanner

sau cinci încercări de sinucidere. Dramele lui, aducînd în scenă cazuri clinice, cazuri de tulburări psihice cauzate de dezordini fiziologice și nervoase, caută să demonstreze că raporturile umane sînt bazate pe inegalitatea psihică dintre indivizi și pe inegalitatea morală dintre sexe. Influențat de absurdele teorii despre „supraom" ale lui Nietzsche, Strindberg le traduce prin acea temă obsedantă, permanentă în opera sa, a raporturilor feroce dintre sexe. Tema predilectă a dramaturgului este acțiunea fatală, funestă, a femeii care nu ține decît să-și domine soțul în mod tiranic, sadic. În drama sa *Creditorii,* de pildă, fostul soț al eroinei — acum recăsătorită cu altul — vine s-o reia, îi demonstrează sadic actualului ei soț că este exploatat și înșelat de soție ; și, prin sugestie hipnotică îl face epileptic, făcînd-o și pe ea să asiste, indiferentă, la moartea lui în urma unei crize. Un cuplu unit prin ură sînt și soții din *Dansul morții,* în a căror casă, dominată de această atmosferă de cruzime, își face intrarea patima sălbatică a amantului ei. În celebra dramă intitulată *Tatăl,* soția caută prin toate mijloacele să-și domine soțul și să-l înjosească, strecurîndu-i și apoi întărindu-l în convingerea că fiica lor (pentru care tatăl avea o afecțiune deosebită) nu e fiica lui, și cu o abilitate diabolică să-l arunce în nebunie și apoi în moarte. Ceea ce se numește „iubire" și căsnicie — arată acest teatru — nu e de fapt decît ură și luptă între sexe. Iată deci cum, în teatrul lui Strindberg, motivele sociale dispar în fața ideii dominante că destinul omului e inexorabil, hotărît fiind de impulsurile oarbe ale biologicului pervertit.

Influența lui Strindberg în teatrul european și american din prima jumătate a secolului nostru a fost considerabilă. În raza de acțiune a dramaturgiei lui au intrat și Pirandello, și O'Neill, și Anouilh, și J. P. Sartre, și prozatorii Franz Werfel sau Kafka. Dar această influență n-a fost determinată atît de „tezele" lui Strindberg, cît, în primul rînd, de forța — de mare efect scenic — reprezentărilor lui, de obsesia halucinantă sub puterea căreia acționau personajele sale, de felul în care Strindberg înfățișa forța teribilă și nefastă cu care subconștientul acționează asupra unor ființe destrămate, de viziunile lui stranii, derutante și apăsătoare, asemeni celor din proza de mai tîrziu a lui Kafka.

Drama considerată capodopera lui Strindberg e *Domnișoara Iulia.* Între motivele care provoacă prăbușirea eroinei domină și aici motivele fizice și morbide. Tînăra Iulia, victimă a eredității și a mediului său familial aristocratic, nu rezistă în fața vieții decît impunîndu-și o puritate aproape mecanică. Din momentul în care, într-o stare de exaltare frenetică a simțurilor, își sacrifică această puritate dăruindu-se servitorului casei, valetului Jean, Iulia și-a distrus însăși imaginea pe care și-o făcuse despre sine însăși. Pînă la această dată, numai această imagine o mai sprijinise în viață ; acum însă, ajunsă total sub dominația brutalului și cinicului

valet stăpînit doar de gîndul parvenirii, şi pierzîndu-şi orice echilibru moral, Iuliei nu-i mai rămîne decît să-şi caute pedeapsa în moarte.

Este de fapt o dramă în două personaje (căci al treilea personaj este secundar) în care se observă perfect tehnica dramatică nouă adusă de Strindberg : o concentrare şi o densitate a acţiunii neîntrecute de nici un alt dramaturg ; un dialog concis, imediat, arzător, febril ; o intrigă extrem de simplă şi alcătuită doar din faze esenţiale ; un ritm rapid, precipitîndu-se vertiginos spre tragicul final. Această tehnică „cinematografică", inventată de Strindberg înainte de apariţia cinematografiei, a fost adoptată cu entuziasm mai întîi de curentul dramatic expresionist. Aşa după cum, pe de altă parte, prin ideile şi prin atmosfera extrem de sugestivă, apăsătoare, întunecată a pieselor sale, Strindberg anunţă teatrul existenţialist al alienării şi angoasei.

Scanned with OKEN Scanner

PRERAFAELISMUL

Scanned with OKEN Scanner

★ *Prerafaelismul* ★

1
„CONFRERIA PRERAFAELITĂ"
2
JOHN RUSKIN
3
D. G. ROSSETTI
4
W. MORRIS
5
CH. SWINBURNE
6
INFLUENȚA PRERAFAELISMULUI

„Confreria prerafaelită" 1

În anul 1848, un grup de șase artiști englezi, pictori și sculptori, decid să se constituie într-o „confrerie" care să promoveze un nou ideal de artă. Ceea ce îi unea era refuzul civilizației industriale și al vieții urbane, refuzul formalismului academic, care se practica în detrimentul sensibilității și al spontaneității. În schimb ei preconizau întoarcerea la simplitatea și puritatea naturii, al cărei adevăr voiau să-l introducă în artă ; întoarcerea la entuziasm și credință, la sinceritate și candoare.

În trecut, ei găsesc asemenea atitudini nu în compozițiile studiate științific ale pictorilor Renașterii, nici în retorismul coloristic al picturii lui Raffael, ci în operele suave, sincere, naive chiar, ale „primitivilor" italieni, ale pictorilor anteriori lui Raffael (Giotto, Cimabue, Fra Angelico etc.). Grupul, care și-a luat numele de „confrerie prerafaelită", manifesta un gust particular pentru elementul simbolic, pentru cel feeric și pentru alegorism, pentru medievalism și legendar, pentru misticismul religios și cel naturist, pentru decorativ și pentru detaliul senzorial, realist, finisat cu minuțiozitate.

Ideilor artiștilor „prerafaeliți" au găsit un larg ecou în lumea literară, saturată de academism. Transpunerea acestor idei în planul creației poetice se datorește chiar unui membru al „confreriei", pictorului devenit și reprezentantul ilustru al poeziei prerafaelite, D. G. Rossetti. Succesul în public al școlii prerafaelite se datorește în cea mai mare parte prestigioasei personalități a lui John Ruskin.

John Ruskin

John Ruskin (1819—1910) a fost un adversar declarat al artei convenţionale, încît în mod firesc a luat apărarea „confreriei prerafaelite", desfăşurînd în acest sens o gîndire de esenţă platoniciană, care i-a influenţat considerabil pe respectivii poeţi.

Natura, după Ruskin, este opera şi cuvîntul lui Dumnezeu, iar funcţia artistului este să interpreteze acest mesaj, pe care natura i-l comunică (prin intermediul unui limbaj simbolic). Arta este deci un analog al naturii, iar artistul va trebui să exprime armonia dintre om şi natură, ambii fiind creaţii ale divinităţii. Artistului îi rămîne să copieze, pios, cu simplitate şi umilinţă franciscană, opera lui Dumnezeu. Nu să „imite", propriu-zis, natura, ci să o „cînte" — *„Orice artă adevărată este adoraţie . . . Opera ta de artă trebuie înfăptuită spre a glorifica ceea ce iubeşti"*. — Aceasta impune artistului în primul rînd o structură morală superioară, care implică refuzul „vulgarităţii" — noţiune care la Ruskin include egoismul, suficienţa, insensibilitatea, conduita incorectă. În schimb, artistul trebuie să caute *„nobleţea"*, care este *„sinonimă cu o intensă umanitate"*. Scopul artei deci este să urmărească fortificarea credinţei, perfecţionarea morală şi procurarea satisfacţiei estetice în viaţa cotidiană.

Ruskin subliniază în permanenţă corespondenţă dintre artă şi morală. Frumosul artistic este expresia finală concretă a adevărului sentimentului (deci a sincerităţii) şi a adevărului conduitei generoase (deci a binelui). Arta superioară se confundă cu o conştiinţă morală superioară, de unde funcţia socială a artei. Într-o lume prea mult dominată de interese comerciale, într-o civilizaţie în care industrializarea duce la superficialitate şi standardizare, la mecanizare şi dezumanizare, arta trebuie să aducă înnobilarea vieţii. În ce fel ? Promovînd valorile estetice şi, implicit, morale, promovînd de asemenea bucuria creaţiei, a iniţiativei, a fanteziei libere, — chiar şi muncitorului manual care, actualmente, privat de asemenea satisfacţii ce nu-i lipseau meşterului medieval, a ajuns într-o stare de adevărată sclavie. Hipertrofia industrializării aduce maselor nu numai mizerie şi suferinţă, ci şi anularea simţului frumosului şi a bucuriei libertăţii de creaţie. O societate bine organizată trebuie să procedeze astfel ca arta să fie „o bucurie pentru toţi". Pentru Ruskin (ca odinioară pentru Schiller sau pentru Kant) arta este o formă de re-umanizare a activităţii umane şi de împlinire a omului.

Ideile estetice, pedagogice şi sociale ale lui Ruskin sînt expuse în cele aproape optzeci de opere ale sale, dintre care citãm : *Pictorii moderni, Pietrele Veneţiei, Cele şapte lămpi ale arhitecturii, Fors Clavigera* etc. În domeniul literaturii, admiraţia sa merge spre Homer, Goethe şi Cervantes.

Scanned with OKEN Scanner

Nu apreciază realismul, în schimb pentru el Dante este cel mai mare om şi scriitor al lumii. Cea mai înaltă preţuire o arată evului mediu şi artei gotice, în timp ce acuză arta Renaşterii de formalism şi lipsă de spiritualitate.

Ruskin nu aduce o gîndire profundă, clară şi consecventă, nici în cîmpul problemelor sociale. Soluţiile preconizate de el în acest sens rămîn exclusiv pe plan moral, estetic şi strict individual. Predicile sale entuziaste şi extrem de populare în epocă, condamnarea inumanei industrializări capitaliste şi a acumulării de bogăţii, miile de pagini pe care le-a scris, sumele fabuloase pe care personal le-a cheltuit pentru opere culturale şi filantropice, pledoariile sale pentru întoarcerea la natură, la o societate guvernată de idealul frumosului şi al moralei, au dus la formarea unor comunităţi sociale, umanitariste şi patriarhaliste, care i-au răspîndit faima în Europa şi America.

Asupra scriitorilor englezi şi străini, contemporani sau de mai tîrziu, Ruskin a exercitat o evidentă influenţă. Ideile sale, artistice sau sociale, au constituit pentru „confreria prerafaelită" un sprijin teoretic considerabil, chiar dacă aceste idei nu coincideau întru totul cu cele ale reprezentantului şcolii prerafaelite, D. G. Rossetti.

D. G. Rossetti

Dante Gabriel Rossetti (1828—1882), fiu al unui napolitan stabilit în Anglia, „n-a fost de fapt un englez, ci un mare italian chinuit în infernul Londrei" (Ruskin). Mare admirator al artei medievale italiene şi al poeţilor şcolii „Dolce stil nuovo", şi în special al lui Dante, Rossetti traduce opera dantescă *Viaţa nouă*, precum şi o culegere din *Vechii poeţi italieni*. În schimb găseşte arta Renaşterii convenţională, rece, lipsită de fervoarea credinţei şi de farmecul simplităţii candide. Manuscrisul primelor sale poezii, depus de poet în sicriul soţiei sale, a fost dezgropat după opt ani şi publicat. Acestei prime culegeri de *Poeme*, care i-au adus imediat o mare faimă, i-a urmat un volum de *Balade şi sonete*.

Semnificativă pentru concepţia poetică a lui Rossetti este preferinţa sa pentru aceste specii poetice : pentru sonetul cultivat mai întîi de contemporanii lui Dante, pentru capacitatea evocatoare şi sugestivă a genului baladei (domeniu în care se resimt amintiri din Bürger şi mai ales din Coleridge), precum şi pentru „viziune" sau pentru alegorie, adică pentru genuri şi procedee mult cultivate în vechea poezie italiană şi, în genere, în literatura evului mediu.

Îndeosebi l-a atras forma medievală a baladei, fie imitînd structura rudimentară, simplă şi naivă, a baladei populare, fie cultivînd balada

istorică, cu aceleaşi calde tonuri de umanitate pe care şi W. Scott le introdusese în baladele sale.

Tema centrală a poeziei lui Rossetti — cultul iubirii şi al frumuseţii — se realizează în capodopera sa, în culegerea *Casa vieţii*, o suită de sonete în care poetul părăseşte alegorismul poemelor sau baladelor sale, alegînd tonul confesiunii directe. Emoţia şi pasiunea îşi găsesc aici o expresie voluptoasă, în care senzualitatea este transfigurată, spiritualizată, trecută fiind prin filtrul unui filozofic misticism erotic şi prin efectele de incantaţie ale unui limbaj poetic de o somptuoasă bogăţie coloristică, şi de o sugestivă muzicalitate a penumbrelor şi semitonurilor (sensibilă în imagini ca : *„frunzele uscate ale speranţei“, „cuvinte a căror tăcere pustieşte şi ucide“* etc.).

Poezia lui Rossetti este o poezie a candorii şi a uimirii în faţa miraculosului naturii. Atitudinea sa cea mai frecventă este cea a extazului. Imaginaţia sa este bogată, simbolistica sa este subtilă, expresia sa este de obicei rezultatul unei rafinate transpoziţii intelectuale. Într-o altă categorie a liricii sale — aceea a poemelor alegorice, a „viziunilor“ — este atestat înc-o dată gustul său pentru arhaic, pentru religios, pentru simbolismul cifrelor :

Fecioara binecuvîntată sta rezemată
De speteaza de aur a cerului.
Ochii îi erau mai adînci ca adîncul
Apelor liniştite pe înserat.
Ea avea trei crini în mînă
Şi stelele în părul ei erau şapte.

Asemenea versuri (din poemul *Fecioara binecuvîntată*) nu pornesc de la premisa unei religiozităţi, care la Ruskin era fundamentală, dar care la Rossetti este pur formală, literară. Adevărata religie a lui Rossetti era religia frumuseţii (vd. sonetul *Sibylla Palmifera*). În poemul citat, însă, evocarea Fecioarei îi oferă posibilitatea de desfăşurare a unei vaste imaginaţii şi de afirmare a unui poetic sens al imensităţii :

La marginea Casei Domnului şedea ea,
Casă aşezată-n cer, peste apa
Văzduhului, ca un pod.
Dedesubt, valurile zilei şi nopţii,
Brăzdînd cu văpaie şi întuneric
Golul, pînă jos în adînc, unde pămîntul nostru
Toarce viaţa ca un gîndac de mătase.

Scanned with OKEN Scanner

Din locul ei nemişcat din cer
Vedea timpul bătrîn tare ca un puls
De-a lungul lumilor. Privirea se căznea
Să-şi găsească prin abis cărarea.
Şi cînd vorbea, parcă stelele
Porniseră să intoneze corul sferelor . . .

De asemenea, în versurile finale :

Îşi pune fruntea în palme şi plînge . . .
O auzii limpede cum plînge . . .

se percep alte valori lirice : umbrele inefabile ale emoţiei nelămurite sau un fond de vagă nelinişte şi tristeţe, valori de asemenea proprii poeziei lui D. G. Rossetti.

W. Morris

Ceea ce impresionează în primul rînd la celălalt reprezentant al şcolii prerafaelite, **William Morris** (1834—1896), este uimitoarea sa vitalitate, capacitatea sa de entuziasm şi multilateralitatea talentului său. Poet, prozator, traducător, arhitect, pictor, organizator al unor manufacturi de artă, teoretician şi reformator socialist, Morris este în acelaşi timp un idealist exaltat şi un om activ dotat cu mult simţ practic. Marele său vis (numitorul comun al unei activităţi atît de diverse) a fost dorinţa de a înfrumuseţa viaţa, începînd de la reorganizarea societăţii şi pînă la aspectele vieţii cotidiene ale omului.

Asemenea celorlalţi poeţi ai curentului, Morris este şi el atras de evul mediu ; dar, spre deosebire de Ruskin şi mai ales de D. G. Rossetti, el este fascinat de literatura evului mediu păgîn scandinav. Traduce *Beowulf* şi cîteva *Saga*. În poemele narative originale, maestrul lui Morris este Chaucer. Naraţiunea sa rămîne însă adeseori monotonă şi prolixă, iar situaţiile personajelor n-au o suficientă intensitate emotivă care să acţioneze asupra cititorului ; în schimb tablourile sale, învăluite într-o atmosferă de straniu şi o lumină de mister, au un colorit sugestiv, graţia simplităţii şi farmecul unei suave ingenuităţi.

Fantezia luxuriantă, pasionata dragoste de frumos, înclinaţia spre reveria melancolică, dar în acelaşi timp şi spre trăsăturile energice, apar şi în cele două opere epice în proză, impregnate de idei socialiste (opera sa principală în acest sens este utopia *Noutăţi de nicăieri*). Socialismul lui

Morris își are punctul de plecare în considerente de ordin estetic. „Arta pe care o doresc eu nu este o artă doar pentru cîțiva". Dar frumosul nu își poate găsi loc în condițiile unei vieți mizere, și pentru a-l face accesibil oamenilor umili trebuie ca în prealabil să fie schimbate, pe cale revoluționară, însești condițiile de viață, relațiile sociale existente. Morris nu cere „artă pentru artă", sau o artă în serviciul moralei, sau al credinței, ci „artă pentru viață". Prin aceasta, gîndirea sa se îndepărtează de cea a lui Ruskin sau a lui Rossetti, afirmîndu-se a fi mai concretă și mai democratică. De aceea, *Noutăți de nicăieri* a putut fi considerată „prima utopie neutopică" (A.L. Morton).

Ch. Swinburne

Charles Algernon Swinburne (1837—1909) aparține și el curentului poeziei prerafaelite, în care introduce cîteva note noi.

Mare admirator al lui Rossetti și Morris, Swinburne scrie sub influența lor. Dar structura sa intimă și formația sa de latinist și elenist strălucit îl îndreaptă și spre tragedia greacă (poemul dramatic *Atalanta și Calydon*).

În principala sa culegere de *Poeme și balade*, strălucirea cromatică se împletește cu suavitatea melodiei și a acordurilor orchestrale. Apare totodată și nota ușor melancolică a semitonurilor și penumbrelor, ca în versurile *Baladei din țara viselor :*

Inima eu mi-am ascuns-o în tufișul plin de floare,
Unde nu străbate raza unui soare arzător ;
Cuib de roze, mult mai albe decît frageda ninsoare,
Inima eu mi-am ascuns-o la răcoarea rozelor.

. . . . . .

Locul meu, ales de mine, e în lumea viselor,
Vreau să dorm un timp acolo și să n-aud un cuvînt
De iubire-adevărată, nici de-un prefăcut amor ;
Numai glasul unei păsări se aude pe pămînt.

(trad. T. A. Naum)

Nota generală a liricii lui Swinburne este entuziasmul. Dintre poeții romantici, cele mai clare afinități le are cu Shelley. Mai mult însă decît entuziasmul idealist (căci Swinburne nu este un meditativ), original în

poezia sa este exaltarea senzorialității (vd. *Imn Proserpinei).* În schimb, entuziasmul său se declanșează impetuos cîntînd libertatea. Impresionat puternic de personalitatea lui Mazzini și de activitatea sa revoluționară, Swinburne dedică luptei Italiei contra tiraniei poeme de superbă exaltare a independenței sale naționale. Și aici (în această zonă tematică ce-l distanțează de ceilalți poeți prerafaeliți, Swinburne se afirmă ca un entuziast, cultivînd tonul pasional și elocvent, hiperbola și superlativele.

Influența prerafaelismului

Poezia prerafaeliților englezi n-a exercitat o influență notabilă în literaturile altor țări. Prezentîndu-se ca o formă particulară și locală a poeziei neoromantice, operele poeților prerafaeliți apar într-un moment de afirmare a unor moduri poetice mai noi, mai evoluate și mai net diferențiate de modalitățile romantismului, ca cele ale „decadenților" francezi, ale lui Baudelaire și epigonilor săi, ale parnasienilor și ale simboliștilor.

O influență a prerafealismului asupra climatului poetic al epocii ar trebui căutată în sensul întoarcerii spre simplitatea expresiei, spre fervoarea credinței și spre cultivarea alegorismului. Mai clar însă poate fi urmărită influența gîndirii scriitorilor prerafaeliți în implicațiile ei social-politice. În acest sens, este evidentă influența gîndirii lui Ruskin și Morris asupra concepțiilor sociale ale lui G. B. Shaw, H. C. Chesterton și mai ales H. G. Wells (ale cărui numeroase utopii sînt vizibil debitoare *Noutăților de nicăieri*).

Influența lui Ruskin însă este mult mai largă, depășind sfera ideilor sociale. Marcel Proust a tradus o operă de un interes mai mult în planul problematicii sociale, ca *Sezam și crinii,* dar și *Biblia din Amiens,* traduceri însoțite de semnificativele prefețe ale romancierului francez care recunoaște că îi datorește lui Ruskin o revelatorie deschidere spre farmecul infinit al universului. Mai important însă de semnalat este faptul că ideile estetice ale lui Ruskin (conjugate cu acțiunea celor ale lui D. G. Rossetti și W. Morris) au determinat noua orientare estetică în cultura engleză, orientare ilustrată de numele unor W. Pater sau Oscar Wilde.

John Ruskin și-a afirmat de timpuriu prezența în cultura română. După ce Șt. Petică încearcă să-l popularizeze (vd. eseul *Estetismul lui Ruskin*); revista *Viața nouă* începe să publice (1906, 1909) traduceri din Ruskin : *Pietrele Veneției, Ce este arta ?, Păreri asupra artei.* Primii care îi prezintă cititorilor români pe poeții prerafaeliți (Rossetti, Swinburne, Morris) sînt Al. Macedonski și, cu referiri mai sumare, Dobrogeanu-Gherea. Apoi, poeții prerafaeliți continuă să facă obiectul altor prezentări, în reviste ca *Revista*

idealistă (1904) și mai ales *Viața nouă* (care îi dă o atenție specială lui Swinburne, desigur pentru valențele simboliste pe care directorul revistei, Ovid Densusianu, le putea găsi în poezia acestuia).

Dar cel mai important moment de incidență a prerafaelismului englez cu poezia noastră este legat de numele lui Eminescu. În afara unor posibile apropieri de poeziile prerafaelitei Christina Rossetti (cf. Vl. Streinu), mai convingătoare sînt observațiile lui D. Popovici, privind — printre altele — poezia *Epigonii*, „destinată să creeze un adevărat curent prerafaelit în cultura română, și în general formula sentimentală eminesciană în epoca vieneză (care) se caracterizează prin îmbinarea avînturilor revoluționare romantice cu năzuința prerafaelită de întoarcere la credință și la simplitate“ (D. Popovici).

Scanned with OKEN Scanner

PARNASIANISMUL

Scanned with OKEN Scanner

⋆ *Parnasianismul* ⋆

1
PRINCIPIILE ȘCOLII PARNASIENE
2
POEȚII PARNASIENI : TH. GAUTIER, HÉRÉDIA, SULLY-PRUDHOMME
3
LECONTE DE LISLE
4
INFLUENȚA PARNASIANISMULUI ÎN ROMÂNIA

Principiile școlii parnasiene

1

Principiile care stau la baza curentului poetic al parnasianismului sînt opuse principiilor naturaliste ; pentru că, dintru început, scriitorul naturalist urmăreşte o cît mai strînsă apropiere de realitate, spre a o reflecta minuțios şi exact în opera sa, în timp ce poetul parnasian caută să evadeze din fața realității contemporane şi a problemelor ei.

Acesta este caracterul fundamental al noii școli poetice care începe a se constitui ca atare în Franța, începînd din deceniul al şaselea al veacului trecut. Socialmente interpretat, parnasianismul (denumire venită întîmplător de la titlul unei culegeri de poezii apărută în 1866, aparținînd mai multor poeți, *Parnasul contemporan*) traduce tendința poeților respectivi de a exprima un fel de „protest pasiv" față de formele din ce în ce mai apăsătoare ale vieții sociale şi politice din deceniile următoare instaurării „Imperiului al doilea". Modalitățile acestui „protest pasiv" — cum l-am putea numi — vor deveni înseşi caracteristicile noului curent.

În primul rînd, poetul parnasian va exclude din poeziile sale orice sentiment sau întrebare de ordin social. Spectacolul vieții sociale nu-i reține atenția. Singurul lucru care îl interesează este propriul său eu, în care se va retrage ca într-un „turn de fildeş". Dar aceasta nu înseamnă că el va practica efuziunea sentimentală, confesiunea intimă, în genul romanticilor. Dimpotrivă, el se manifestă ostentativ ca un antiromantic, refuzînd sentimentalismul : *„Un om nu trebuie niciodată să lase sensibilitatea să treacă în operele sale ; sensibilitatea este o latură inferioară în artă şi literatură"* — scrie primul poet parnasian, Théophile Gautier ; iar mai departe : *„Nu cere poeziei sentimentalism. Cuvinte strălucitoare, cuvinte luminoase, cu un ritm şi o muzică — iată poezia !"*

Scanned with OKEN Scanner

Aşadar, parnasienii proclamă impersonalitatea în artă, refuzînd să se destăinuiască „mulţimii" — pe care, cu o atitudine de aristocratism intelectual, o dispreţuiesc. Impersonalitatea lor însă este relativă, ei nu-şi interzic complet sentimentele personale în poezie, ci numai dorinţa de a le etala, căutînd cît mai mult să se reţină. Poeţii lor respectaţi vor fi : V. Hugo, pentru capacitatea sa de evocare epică, şi A. de Vigny, pentru forţa gîndirii şi demnitatea atitudinii sale.

Într-un anumit sens, mişcarea ştiinţifică a timpului i-a influenţat şi pe parnasieni, dar în sens formal, în sensul unei tendinţe de a transpune neadecvat, mecanic, principiile ştiinţei în creaţia literară. În locul unei inspiraţii lirice şi sentimentale, ei preconizează o inspiraţie savantă şi intelectuală. Peisajul, de pildă, nu va fi cîntat — ca la romantici — ca o „stare sufletească", ci ca o realitate proprie, pentru ea însăşi, pentru valorile sale plastice. Pitorescul nu va fi schiţat superficial, ci redat cu un mare scrupul de exactitate. Apoi, trecutul evocat : acesta devine obiect de reconstituire atentă potrivit datelor istoriei, iar nu un motiv cu valenţe emotive sau o viziune grăbită şi simplistă a imaginaţiei. În fine, problemele filozofice chiar vor fi discutate metodic, iar nu ca un fior liric de durere sau de nelinişte. *„Arta şi ştiinţa trebuie să tindă a se uni, dacă nu chiar a se confunda"* — proclamă şeful curentului (L. de Lisle, prefaţă la *Poeme antice*), uitînd rolul artistic creator al imaginaţiei şi al afectivităţii poetului.

Trăsătura care îi apare mai întîi cititorului de poezie parnasiană este atenţia excesivă acordată formei (excesivă — adică în detrimentul unui fond emotiv, sincer şi profund ; împotriva frecventei locvacităţi a romanticilor, parnasienii tind spre sobrietate). Şi împotriva deselor neglijenţe de formă ale acelora, aceştia tind să-şi rafineze tot mai mult puritatea ritmică şi melodică a versurilor. Arta se distinge de ştiinţă — afirmă ei — prin atenţia dată formei frumoase, încît, excluzînd o tematică socială, un mesaj de ordin politic sau chiar reprimîndu-şi pornirile de natură emoţională, parnasianismul urmăreşte frumuseţea exterioară, rece, plastică, strălucită, în strofe, rime şi ritmuri perfecte, proclamînd idealul „artei pentru artă".

Poeţii parnasieni : Th. Gautier, Hérédia, Sully-Prudhomme

Curentul parnasian se constituie ca atare în deceniul al şaselea (iar numele şi-l găseşte în deceniul următor) ; dar începuturile sale urcă pînă în anul 1830, cînd tînărul poet **Théophile Gautier** (1811—1872), refuzînd modurile politice ale poeziei romantice (gen V. Hugo), sau de idei (în care excela Vigny), îşi publică un grup de poeme de o remarcabilă picturalitate şi cromatică pitorească.

Nu o gîndire profundă, nici chiar o preocupare de muzicalitate a formei nu trebuie căutate în asemenea versuri, în care în schimb domină linia şi culoarea :

Sultana face baie în grădină.
Cămaşa de pe ea şi-a aruncat
Şi păru-i lung sărută pielea-i fină,
Din pieptene pe spate resfirat.

Deşi legat încă de romantici (influenţa lui s-a exercitat, la un moment dat, nu numai asupra lui V. Hugo, ci şi a lui Baudelaire, care i-a dedicat *Florile răului*), versurile lui din culegerea de succes *Emailuri şi camei* (1852) rămîn o poezie obiectivă, cultivînd descriptivul, exoticul, elementul decorativ, ca în acest gen de versuri, dintr-o altă culegere :

Nici turn, nici minarete în călătoarea zare,
Furtuna urlă, leul mugeşte-ngrozitor.
O umbră doar se lasă : e vulturul în zbor,
Ce prada lui hidoasă şi-o caută sub soare . . .

Primei generaţii parnasiene (Th. Gautier, L. de Lisle, Th. de Banville, Ch. Baudelaire — acesta din urmă fiind un poet infinit mai mult decît un simplu parnasian) i-au urmat prestigioşii „tehnicieni“ ai artei parnasiene. Între aceştia, un loc deosebit îl ocupă **José-Maria de Hérédia** (1842—1905), autorul culegerii de 118 sonete, intitulate *Trofeele,* generalmente considerate culmea perfecţiunii formale a speciei. Fiecare sonet al lui Hérédia evocă un personaj sau un episod fie dintr-o zonă exotică (Spania, Japonia), fie dintr-o epocă îndepărtată, a Renaşterii şi mai ales a Romei antice şi a Heladei, în genul *Băii nimfelor*, din care transcriem primul catren :

O vale păduroasă pe lîngă Euxin :
Deasupra unui şipot, un laur se apleacă,
O nimfă care rîde s-a aninat de-o cracă
Şi-abia atinge apa cea rece din bazin.

În afara desăvîrşitei cizelări a formei, găsim încă la Hérédia — deşi în mai puţinele sale sonete pur şi simplu cu un fond sincer uman, nelegate de intenţia nici unei „ilustrări“ — şi o autentică încărcătură emoţională, ca în *Viaţa morţilor*, sonet care începe :

Asupră-ne cînd crucea va sta întunecată,
Cînd pe-amîndoi ţărîna ne va acoperi,
În crinul alb ca neaua din nou vei înflori,
Iar trupul meu va naşte o roză-nsîngerată . . .

(Traduceri de T. A. Naum)

Scanned with OKEN Scanner

René Fr. Sully-Prudhomme (1839—1907) reprezintă forma interiorizată, gravă, meditativă a parnasianismului. Sully-Prudhomme demonstrează şi el — fără pedanterie însă — o precizie şi o meticulozitate de artizan al formei. Mai tîrziu, în cea de a doua fază a creaţiei sale (culegerile *Destinele*, *Prisma* etc.), poetul a alunecat într-o gîndire alambicată şi în grandilocvenţă, cîntînd (tendinţă caracteristică pentru acea seducţie — despre care am vorbit mai sus — pe care ştiinţa a exercitat-o asupra parnasienilor) cuceririle ştiinţei, dedicînd poeme . . . paratrăsnetului, barometrului sau tabelei lui Pitagora !

Sully-Prudhomme era însă (în prima sa fază : culegerile *Încercări*, *Singurătăţi* etc.) nu numai un artist preocupat de expresia frumoasă, ci şi o fire meditativă, problematică şi de o mare generozitate umană, un poet al singurităţii şi al neliniştii, şi cele mai bune poezii ale sale sînt asemenea celebrei poeme *Vasul sfărîmat*, sau acestei *Căi lactee*, pe care (în traducerea lui I. V. Spiridon) o transcriem în întregime :

Am spus odată către stele :
„Nu prea păreţi a fi-ncîntate ;
Lucirile-n imensa noapte
Au gingăşii îndurerate !

Îmi pare c-aş vedea pe boltă
În doliu alb nişte fecioare,
Ce poartă lumînări şi, mute,
Urmează, triste, o-nmormîntare.

Mereu sînteţi în rugăciune ?
Sînteţi cumva rănite, stele ?
Căci parcă nu trimiteţi raze,
Ci lacrimi de lumină, grele . . .

Voi, stelele care născurăţi
Făpturile şi zeii, toate,
Voi plîngeţi ?“
— Mi-au răspuns :
„Noi sîntem
Prea singure şi-ndepărtate.

Oricare sîntem prea departe
De sora ce i-o crezi vecină ;
În jurul ei lumina-i blîndă
Se pierde singură, străină . . .

Scanned with OKEN Scanner

Și-aprinsa-i dragoste se stinge
În cerul depărtat și rece"
— Și le-am răspuns :
„O, știu prea bine !
Și-aici tot astfel se petrece.

Și-aici trăiește prea departe
De cel de-alăturea, oricare,
Și, singuratic, pentru sine,
Arde-n tăcerea nopții clare . . ."

O notă originală în peisajul liricii parnasiene aduce **Fr. Coppée** (1842—1908) cu acea poezie a intimismului și a miniaturalului delicat pe care o ilustrează culegerea sa *Umilii* (1872).

Leconte de Lisle

Șeful recunoscut al școlii parnasiene a fost **Leconte de Lisle** (1818—1894).

Născut într-o îndepărtată colonie franceză, poetul a avut ocazia să călătorească mult, cunoscînd peisajul exotic și cultura Indiei — două date care îi vor influența mult fondul de idei și tematica operei. Tip de poet erudit, traducător al marilor poeți clasici greci și bun cunoscător al istoriei religiilor, L. de Lisle va utiliza erudiția ca materie poetică.

Întoarcerea spre lumea antichității își are punctul de plecare și explicația în concluziile despre viață și societate la care a ajuns acest intelectual, care, deși în tinerețe manifestase în mod decis atitudini democratice (legături cu cercurile fourrieriste, aprobarea în public a abolirii sclavajului etc.), totuși, după 1848, se izolează, dezgustat de politica noului regim și naufragiind într-un pesimism împins pînă la tonurile disperării : *„De la Homer, Eschile și Sofocle . . . decadența și barbaria au năpădit spiritul uman"* — notează el (prefață la *Poeme antice*).

Cu aceste date spirituale, autorul culegerilor care l-au făcut cel mai reputat poet al Franței după moartea lui Hugo (*Poeme antice*, 1852, *Poeme barbare*, 1862, *Poeme tragice*, 1884), Leconte de Lisle poetizează mituri ebraice sau indiene, celte sau scandinave, grecești sau polineziene, cu multă precizie și cu un deosebit simț epic. Căutînd (*„Noi sîntem o generație savantă"* — scrie L. de Lisle) să-și interzică modul de confesiune, efuziunea sentimentală, tonul pasional, poetul preferă să poetizeze subiecte „mari" — pe care le găsește în primul rînd (deși de altminteri era un spirit profund

antireligios) în lumea mitologiei şi, apoi, în anumite epoci ale istoriei. O altă formă de retragere din actualitate o reprezintă poezia sa exotică în care, cu un puternic talent descriptiv, este redat peisajul tropicelor şi fauna caracteristică, L. de Lisle afirmîndu-se ca un remarcabil poet animalier. Trecutul legendar şi lumea exoticului sînt realizate cu o remarcabilă capacitate de evocare, cu expresivitate (căzînd uneori în sonoritate căutată) şi cu un cert adevăr în redarea culorii locale.

Pe linia principiilor curentului parnasian, L. de Lisle afişează o atitudine impersonală şi impasibilă :

În orgoliul meu mut, în mormîntul meu fără glorie,
Chiar de-aş fi înghiţit de neagra veşnicie,
Nu-mi voi vinde lumii durerea sau entuziasmul !
Nu-mi voi dărui viaţa huiduielilor tale,
Nu voi dansa pe scena teatrului tău de bîlci,
Alături de comedianţii şi de prostituatele tale !

— mărturiseşte poetul, în versuri care îi revelează orgoliul şi mizantropia.

Pe de altă parte, impersonalitatea şi impasibilitatea lui L. de Lisle sînt relative. Poetul este un mare neliniştit, deşi caută să-şi ascundă neliniştea sub pretextul de-a atribui această neliniştе întregii omeniri. Poetul găseşte expresia potrivită a pesimismului său în nihilismul budhist : durerea fiind inseparabilă de existenţă, singurul remediu rămîne aspiraţia la neantul morţii.

Influenţa parnasianismului. În România

Prestigiul şcolii parnasiene a fost considerabil în epocă, şi s-a exercitat nu numai asupra poeţilor. G. Flaubert, de exemplu, îşi mărturiseşte, după o lectură a *Poemelor antice* ale lui L. de Lisle „dorinţa de a studia ideile ca pe nişte fapte şi de a diseca credinţele ca pe nişte organisme". An. France, poet parnasian la început (*Poeme aurite*), va mai păstra încă gusturile acestei şcoli şi în proza sa (de exemplu în romanul *Thais*).

Baudelaire — unul din „Tetrarhii" parnasianismului, totuşi ! — nu va mai putea accepta, la poeţii următori ai şcolii, nici impasibilitatea rece, nici pesimismul, nici admiraţia lor exclusivă pentru antichitate, condamnînd aspru — într-un cunoscut eseu chiar cu titlul respectiv — această „Şcoală păgînă".

În schimb, Verlaine va debuta sub semnul parnasianismului. Mallarmé îşi trădează afinităţile parnasiene prin intelectualismul care îl distanţează

de efuziunea emotivă și prin cultul formei devenit exercițiu de savante construcții verbale. În Franța, atitudini parnasiene vor reveni și în secolul nostru (într-un fel, și la Paul Valéry), iar în alte țări se vor regăsi în Germania (Ștefan George), în Italia (G. D'Annunzio), și pînă în America Latină (Rubén Dario).

În România (vd. Margareta Dolinescu-Georgescu : „Pătrunderi parnasiene în România"), primele prezențe, ecouri, influențe parnasiene datează foarte de timpuriu, încă din jurul anului 1880, datorite în primul rînd lui Al. Macedonski, teoreticianului și poetului. Însuși Macedonski-omul trăda anumite afinități parnasiene, în special cu decepționismul lui L. de Lisle, în sensul vederilor căruia și teoretizează. Volumul său de versuri în limba franceză *Bronzes* este de pură factură parnasiană.

Macedonski, pendulînd între parnasianism și simbolism, imprimă această orientare și revistei sale „*Literatorul*", ai cărei colaboratori vor imita adesea modelele franceze parnasiene (vd. vol. lui N. Davidescu : „Din poezia noastră parnasiană", 1943). Istoria erudită, filologia, documentația religioasă, științele devin substanța poeziei lor" — observă autoarea citată, argumentînd concludent. Mircea Demetriade poetizează mituri clasice în genul lui L. de Lisle și adoptă tonul elegiac al lui Sully-Prudhomme. Spiritualitatea indiană și peisajul tropical îl tentează pe Cezar Iuliu Săvescu. Intimismul lui Fr. Coppée se revelează în poeziile lui C. Cantilli. Sonetul de factură parnasiană — deși mai interiorizat — îl cultivă Al. Obedenaru. Tema științifică o regăsim în poezia lui Gabriel Donna. Poemul *Vasul sfărîmat* este imitat de R. Rosetti. La Șt. Petică chiar, se observă „predilecția pentru emoția intelectualizată, pentru imaginea statuară, pentru forma cizelată". Și ceea ce este de asemenea interesant de remarcat este faptul că această influență parnasiană poate fi detectată și mai tîrziu — asimilată însă și transfigurată de forța personalității unor creatori de factură superioară — în poezia lui Ion Pillat sau Ion Barbu.

★ *Baudelaire* ★

1
VIAȚA ȘI CARACTERUL
2
IDEILE ESTETICE
3
„FLORILE RĂULUI"
4
NOUTATEA LIRICII BAUDELAIRIENE
5
INFLUENȚA SA

1 *Viața și caracterul*

„Cred că viața mea a fost damnată dintru-nceput și că așa va rămîne pentru totdeauna" — scria (într-o scrisoare din 1854) poetul care pe drept cuvînt va fi considerat (alături de E. Poe și W. Whitman, dar într-o măsură incomparabil mai mare decît aceștia) punctul de plecare al poeziei moderne.

Născut în 1821, rămas orfan de tată la vîrsta de șase ani, Charles Baudelaire a trăit într-o atmosferă familială apăsătoare : un tată vitreg aspru și rigid, o mamă căreia poetul la 40 de ani îi va reproșa : *„Tu nu mi-ai înțeles și nu mi-ai cunoscut niciodată sufletul"*. Apoi, șapte ani viața de colegiu : *„lovituri, bătăi de la profesori și colegi, melancolii grele"*. Vizite dese la muzee, la biblioteci, dar și prin localuri de perdiție. La 20 de ani — o lungă călătorie pînă în îndepărtatele insule Réunion, fascinante locuri exotice, care îi vor lăsa amintiri puternice (*Unei malabreze* etc.). Înapoiat la Paris, leagă o serie de prietenii literare (cu Balzac, Hugo, Nerval, Gautier, Sainte-Beuve, Banville), scrie primele poezii care vor intra în *Florile răului*, publică primul eseu de critică de artă, dar duce și o viață de „dandy", de lux, de risipă și libertinaj. Conflict acut cu familia, și o primă încercare de sinucidere.

Antipatia sa puternică față de egoismul și conformismul burghez îl îndreaptă un moment spre convingeri democratice. În timpul mișcării revoluționare din 1848 se află în rîndurile insurgenților, pune mîna pe armă. (Atitudine politică de scurtă durată.) Își descoperă scriitorul cu care are mai multe afinități morale și intelectuale, E. Poe, ale cărui eseuri și „povestiri extraordinare" le va traduce integral. Nu poate beneficia de moștenirea lăsată de tatăl său, fiind pus de familie — la 23 de ani — sub tutelă,

Scanned with OKEN Scanner

fapt care îl umilește enorm. Trăiește din scris și din subsidii. Începe să-și publice în reviste poeziile, pe care *Le Figaro* le va considera „printre fructele cele mai seci ale poeziei contemporane". Cînd în 1857 apare volumul *Florile răului*, același ziar oficial se dezlănțuie împotriva „unor asemenea monstruozități". Autorul și editorul sînt urmăriți, tribunalul corecțional îi condamnă pentru imoralitate.

Starea sănătății i se înrăutățește : crize de astm, crize de stomac, ... și refugiul în consumul de eter, opiu și haşiș. Publicarea poemelor în proză (sub titlul *Paradisele artificiale*, 1860), și traducerile din Poe se succedă, precum și publicarea unor studii și eseuri despre Flaubert, Gautier, Hugo, L. de Lisle și extrem de pătrunzătoare eseuri despre pictura lui Delacroix și muzica lui Wagner. O criză cerebrală, situația materială penibilă, o stare sufletească insuportabilă — și din nou gîndul sinuciderii. Își pune candidatura la Academie, dar fotoliul rămas liber prin decesul lui Scribe nu-i va reveni lui Baudelaire ... Apar alte studii și articole — despre *Mizerabilii*, Musset, Wistler, Delacroix. Apoi a treia ediție, augmentată, din *Florile răului*, precum și poemele în proză *Spleenul Parisului* (care „plictisesc pe toată lumea", declară directorul aceluiași *Figaro*). Întreprinde un turneu de conferințe în Belgia, care n-are succes. (Stare morală exasperantă, mereu tulburări cardiace și digestive, și căutarea zadarnică a salvării în droguri și în fascinația muzicii wagneriene.) La 44 de ani începe să aibă îndoieli asupra facultăților sale mintale. Opiul, digitala și belladona nu-l salvează de vertije și nevralgii. În această noapte morală, un moment luminos : două articole pline de elogii și de căldură pe care i le dedică doi tineri necunoscuți — Verlaine și Mallarmé. După primele simptome, hemiplegia și afazia progresează. Este internat în spital — unde doamna Manet vine să-i cînte la pian fragmente din *Tannhäuser*. În ultima zi a lunii august 1867, poetul expiră în brațele mamei sale. Doar cîțiva prieteni, foarte puțini, îi urmează sicriul pe drumul spre necunoscut pe care-l cîntase în versurile poemului *Călătoria* :

O, Moarte, căpitane bătrîn, e vremea, du-ne
Din țara asta unde ne plictisim, străini !
Și apele și cerul acum sînt de cărbune,
Dar inimile noastre sînt pline de lumini.

*

Cauză și totodată rezultat al unei asemenea vieți dezechilibrate, pline de dramatice contradicții și complexe, de suferințe fizice și morale, este în mare parte însuși caracterul omului Baudelaire, care în *Heautontimoroumenos* se definea astfel :

Sînt rana şi cuţitul crunt !
Obraz şi palmă totodată !
Sînt braţele, dar sînt şi roată,
Victima şi călăul sînt !

Personalitate suferind o tragică scindare interioară, oscilînd între păcat şi ideal, între infernul patimilor şi aspiraţia spre puritate, poetul se va considera un damnat, un însingurat, mărturisind că sentimentul solitudinii l-a avut încă din copilărie — *„sentimentul unui destin etern solitar"*. Îl dezamăgeşte şi mediul cultural parizian, şi în primul rînd ignoranţa acestuia :

> *„Artiştii nu ştiu nimic, oamenii de litere nu ştiu nimic, nici măcar ortografia. Toţi au devenit abjecţi, inferiori. Eu sînt un om bătrîn, o mumie, şi ei nu mă pot suferi pentru că sînt mai puţin ignorant decît ei. În afară de D'Aurevilly, Flaubert şi Sainte-Beuve, nu mă pot înţelege cu nimeni. Numai Gautier mă poate pricepe cînd vorbesc despre pictură" (1862).*

Dar nu numai ignoranţa, ci şi vulgaritatea îl dezgustă — ca în cazul lui Béranger — în literatură, în gusturi, în moravuri, în politică şi în iubire, deşi acest capitol îl găsim în biografia sa practicat vulgar, forma spiritualizată rămînînd proiectată doar ca o nostalgie în planul idealului. Ca o reacţie contra vulgarităţii şi filistinismului, Baudelaire adoptă „religia dandysmului" — curentă în epocă —, atitudinea de excentrică manifestare (în eleganţa îmbrăcămintei, distincţia manierelor, fineţea ideilor etc.), de ostentativă originalitate, de cult exacerbat al eului, de refuz al convenienţelor burgheze, de orgoliu intelectualist, de sfidare a trivialităţii, deşi — distinge poetul — *„toate aceste lucruri nu sînt pentru un dandy desăvîrşit decît un simbol al superiorităţii aristocratice a spiritului său"*. Încît, „prin anumite aspecte dandysmul se învecinează cu spiritualismul şi cu stoicismul. Dar un dandy nu poate fi niciodată un om vulgar".

Acest „aristocratism al spiritului" îl duce la disprețul „vulgului", al „gloatei" — noţiune căreia însă Baudelaire îi dă în mod evident un conţinut mai degrabă moral decît social. Detestînd burghezia sub aspectul ei moral, Baudelaire n-a avut desigur convingeri şi sentimente democratice ferme şi constante. Totuşi, pentru un scurt timp (în 1848 l-a legat o sinceră simpatie de socialistul Blanqui), mişcarea revoluţionară l-a entuziasmat spontan, iar înainte încă starea muncitorimii îl preocupă :

Scanned with OKEN Scanner

„E cu neputinţă ... să nu fii mişcat de spectacolul acestei mulţimi bolnave, respirînd praful atelierelor ... trăind în neagră mizerie ... de această mulţime care lîncezeşte, care suspină, şi căreia pămîntul îi datorează toate minunile sale". Iar altădată : „Soarta hărăzită poeziei e mare ... Menirea ei este nu numai să constate, ci să repare. Pretutindeni ea e negare a nedreptăţii". Mai tîrziu, în 1851, după lovitura de stat a lui Napoleon al III-lea, notează furios : *„Încă un Bonaparte ! Ce ruşine !"*.

În genere însă politica nu l-a preocupat. În primul rînd, pentru că îi repugna ideea de a aparţine unui partid sau unei grupări de orice fel. Apoi — pentru că *„nu am în mine nici o temelie pe care aş putea clădi o convingere"*, desigur, o convingere politică. Pentru că, în schimb, convingeri morale avea, profunde, ferme, susţinute cu un patos care uneori atinge sublimul ; convingeri morale, estetice şi literare. Cele religioase îi rămîneau neclare şi contradictorii. Căci, alături de momente de religiozitate (care uneori se apropie chiar de o fervoare mistică), găsim numeroase şi clare dovezi de eterodoxie, de incredulitate, chiar de ateism : „Nu are nici credinţa, nici smerenia noastră" — spunea despre el prietenul său D'Aurevilly. La 36 de ani poetul notează : *„Dumnezeu e un scandal, un scandal care rentează"*. Mai tîrziu : *„Preotul este imens, pentru că te face să crezi într-o puzderie de lucruri uimitoare"*. Iar la 43 de ani : *„Cînd voi fi absolut singur, voi căuta o religie, iar în clipa morţii mă voi lepăda şi de această religie, ca să demonstrez pe deplin dezgustul meu faţă de prostia universală"*.

Este dezamăgit şi dezgustat de mizeria morală a ambianţei („El a fost victima burgheziei celei mai mărginite şi mai lipsite de spiritualitate" — P. Pia), dar şi de mizeria morală în care se tîrăşte neputincios propriu-i suflet paralizat de conştiinţa unei lipse de voinţă. Pentru a-şi exprima revolta contra acestei stări însă, nu-i va lipsi — pînă spre sfîrşitul vieţii — nici vehemenţa dusă pînă la sarcasm a tonului, nici o conştiinţă puternică a propriei personalităţi. *„Cu cît devin mai nenorocit, cu atît orgoliul meu creşte şi mai mult"* (1860).

O dimensiune fundamentală a personalităţii lui Baudelaire este aceea uluitoare inteligenţă critică dovedită nu numai în deosebit de subtilele sale studii şi eseuri de estetică şi critică literară, plastică sau muzicală, în care a lăsat judecăţi definitive, ci şi în luciditatea atroce cu care şi-a sondat propriile-i stări de plictiseală, urît, dezgust, într-un cuvînt : de „spleen". Baudelaire „ştie să se ridice deasupra sensibilităţii sale imediate şi să scoată (...) din chinul unui suflet care a adunat dezgustul unei întregi civilizaţii materia unei concepţii intelectuale. El năzuieşte mereu

către lumină, către idei şi formă. Aici stă şi interesul dramatic al personalităţii sale" (T. Vianu).

Ideile estetice

Acestor excepţionale calităţi intelectuale li se datoreşte şi interesul pe care îl prezintă ideile sale estetice şi literare.

Baudelaire nu concepe frumosul în mod metafizic, ca valoare unică, universală şi eternă, ci diverse şi mereu inedite idealuri de frumos, determinate istoric : *„Fiecare secol, fiecare popor a posedat expresia frumosului său"*. Există desigur şi un aspect etern al frumosului (vezi sonetul *Frumuseţea,* ostentativ dirijat contra idealului de frumos al anumitor romantici) ; dar Baudelaire insistă asupra aspectului tranzitoriu, în speţă asupra celui modern, care, din cotidianul aparent prozaic caută să degajeze *„miraculosul care ne învăluie şi ne adapă ca o atmosferă"*.

Un astfel de ideal modern de frumos îl reprezintă romantismul — dar nu cel didacticist şi grandilocvent, prozaic şi ostentativ tezist („Poezia nu poate, sub pedeapsa de a muri sau de a decădea, să caute a fi asimilată ştiinţei sau moralei". „Poezia filozofică e un gen fals"), ci romantismul care comunică *„intimitate, spiritualitate, culoare, aspiraţie spre infinit"*. Legat, un timp, de grupul poeţilor parnasieni, nu va putea însă accepta nici impersonalitatea şi impasibilitatea lor, nici retragerea din contemporaneitate în lumea antichităţii, nici *„puerila utopie a şcolii artei pentru artă (care) excluzînd morala şi chiar pasiunea era necesarmente sterilă"*. Baudelaire pretinde deci poeziei pasiune, şi admite chiar „morala", dar nu una didacticist exprimată, ci morala pe care o implică frumosul.

Nici descriptivismul exterior al parnasienilor nu-l putea accepta Baudelaire, pentru care obiectul artei este exclusiv interioritatea artistului, avînd deci un caracter esenţialmente individual. (Ceea ce, pe de altă parte, nu înseamnă că poezia trebuie să rămînă „confesiune", în maniera sentimentalistă şi superficială a romanticilor.)

> „Capacitatea de a simţi a inimii nu este propice creaţiei poetice". Entuziasmul este necesar, dar un entuziasm „cu totul independent de pasiune, care este beţia inimii . . . Căci pasiunea este un lucru *natural,* prea natural ca să nu introducă un ton supărător, discordant, în acest domeniu al Frumuseţii pure".

Aici (ca şi în alte puncte : inutilitatea artei didacticiste, necesitatea poemului scurt, moralitatea transcendentă a frumosului, corespondenţa

Scanned with OKEN Scanner

între arte etc.) Baudelaire este discipolul lui E. Poe, — de care totuşi se va diferenţia, în practică, în opera sa poetică, prin tonul său mai direct (adesea chiar patetic), şi prin atracţia pe care o exercită asupra lui materia, urîtul, morbidul, demonicul.

Înlocuind confesiunea printr-un acut exerciţiu de autointrospecţie morală, poetul va descoperi zone de umanitate noi, neexplorate încă. Impresia de „noutate", de „şoc", este după el o condiţie a artei : *„Neaşteptatul, surpriza, uimirea, sînt o parte esenţială şi caracteristică frumuseţii"*. Poezia, aşadar, trebuie să aducă *„aroma surprinzătorului"*. Ca să nu devină nici banală, nici să cultive gustul pentru banal, poezia trebuie să fie bizară. *„Frumosul este pur şi bizar"*. Chiar şi diformul, şi grotescul, şi urîtul pot constitui — provocînd „surpriza", „atacul neaşteptat" — obiect al poeziei : *„Din urît, poetul liric trezeşte o nouă magie"*.

În estetica baudelaireană, conceptul de „grotesc" (care are un caracter totdeauna amar, întrucît reprezintă coliziunea dintre diabolic şi divin, dintre brutalitatea realităţii şi idealitate) capătă extensiune pînă la a deveni o implicaţie a absurdului, concept care va face o strălucită carieră în literatura secolului al XX-lea. Baudelaire este convins de posibila *„justificare a absurdului"* ; iar visul este o modalitate poetică cu atît mai fecundă, cu cît creează, *„cu înspăimîntătoarea logică a absurdului"*, ceea ce în mod real pare imposibil. În felul acesta, „absurdul devine perspectiva deschisă asupra acelei irealităţi în care Baudelaire şi succesorii săi vor să pătrundă spre a scăpa de opresiunea realului" (H. Friedrich).

Dar pentru Baudelaire nu numai interioritatea este obiect al artei, ci şi natura exterioară — considerată însă în perspectiva în care o consideră şi Novalis, cînd scria : „Întreg vizibilul rezidă pe invizibil, inteligibilul pe incomprehensibil, tangibilul pe impalpabil". Baudelaire va spune : *„Întregul univers vizibil este doar un magazin de imagini şi de semne, cărora imaginaţia le va da un loc şi o valoare relative"*. În natura externă deci, Baudelaire vede „nu o realitate existentă în sine şi pentru sine, ci un imens rezervor de analogii şi chiar un fel de excitant pentru imaginaţie" ; încît sarcina poetului va fi, conform simţului său divinatoriu, să perceapă analogiile şi corespondenţele care se exprimă literar prin metaforă, simbol, comparaţie sau alegorie (M. Raymond). Mai mult : poetul va descifra nu numai „pădurea de simboluri", echivalenţele dintre datele simţurilor (parfumuri, culori, sunete etc.), ci şi corespondenţele dintre diferite arte ; căci *„artele aspiră, dacă nu să se substituie una alteia, cel puţin să-şi împrumute reciproc energii noi"*.

Ajunsă în acest punct, concepţia estetică a lui Baudelaire pune bazele viitorului mare curent literar al simbolismului.

Scanned with OKEN Scanner

„Florile răului"

„În această carte atroce mi-am pus toată inima, toată duioșia iubirii, toată religia mea (travestită), toată ura mea". În acești termeni își prezintă poetul, într-o scrisoare din 1866, *Florile răului,* singurul său volum de poezii, opera care a fundamentat lirica modernă.

Ceea ce impresionează în primul rînd pe cititorul *Florilor răului* este perfecta sa organicitate : sub acest raport nici un alt volum de poezii din marea lirică universală (în afară de *Canzonierul* lui Petrarca și *Fire de iarbă* a lui Whitman) nu i se poate compara. Unitatea (logică, tematică și emoțională) operei este dată de compoziția contrapunctică a tensiunii dintre satanism și idealitate, dintre tentațiile vulgare ale simțurilor și exigențele, aspirația, nostalgia frumosului și a purității morale. Perfect arhitecturată, rezultat al unei compoziții riguros și îndelung meditate, culegerea ajunsă în ultima ediție (a treia) la 157 de poeme cuprinde șase cicluri care, în suita lor logică, trasează — s-ar putea spune — istoria unei zguduitoare drame spirituale, parcursul unei crize morale de o viață, nerezolvate decît în tentația morții izbăvitoare.

Premisele acestei drame sînt aduse în primul ciclu, *Spleen și ideal,* al cărui titlu însuși sugerează antagonismul, rămas pentru poet pînă la urmă ireductibil, între condiția umană fatală (disperarea urîtului, plictiselii, dezgustului de viață, cauzate de conștiința — metaforic exprimată — a „căderii în păcat") și speranța salvării, elanul aspirației de evadare, nevoia de puritate și lumină.

Simbolul *Albatrosului* traduce situația precară a poetului într-o lume de utilitarism vulgar, și care, asemenea *Țiganilor călători :*

Plimbîndu-și ochii pururi îngreunați pe zări
Și umezi de regretul nălucilor pierite.

dar care suferă profund, căci :

Cine-i e drag se teme de el, și fiecare,
Jignit de liniștita-i cu sine împăcare,
Și căutînd să-l cruțe și să îl uite, parcă,
Răbdarea cu cruzime sălbatecă i-o-ncearcă.

(*Binecuvîntare,* trad. Arghezi)

Dar motivul profund al suferinței sale este mai general : mizeria morală și fizică a sa și a celor din jur, în formele ei cele mai diverse și mai

Scanned with OKEN Scanner

abjecte, vizibile sau ascunse, situaţia metafizică a unui asemenea tip uman, conştiinţa sa ulcerată şi agravată tocmai de un sălbatic şi lucid spirit introspectiv îi inoculează otrava spleenului.

Deznădejdea damnatului aruncat în oceanul dezolării este laitmotivul *Florilor răului*, şi în special al acestui prim ciclu. Poetul cere femeii salvarea, deşi ştie că e zadarnic :

Îţi cer acum mila, tu, singura-mi iubire,
Din hăurile-n care greu inima mea geme.
E-o lume plumburie şi fără strălucire
În care noaptea-i plină de spaime şi blesteme.

Adeseori, în scrierile sale poetice sau în scrisori, Baudelaire vorbeşte despre „plictiseala îngrozitoare", despre acest „tiran al lumii" care este spleenul, urîtul, dezgustul de viaţă, totodată considerîndu-l „fiara" cea mai cumplită, cel mai rău dintre vicii, care îi macerează întreaga fiinţă spirituală, luîndu-i orice speranţă de salvare, lăsîndu-l pradă celei mai negre angoase :

— Şi lungi şi nesfîrşite convoaie mortuare
Încet şi fără muzici prin suflet trec mereu ;
Speranţa-nvinsă plînge ; şi, rea, dominatoare,
Înfige Spaima negrul ei steag în craniul meu.

Orice speranţă e vană, toate forţele slăbesc progresiv. Duşmanul implacabil este timpul :

Ceasornic ! zeu amarnic, nepăsător, c-un deget
Pe fiecare-ameninţi, spunîndu-o : Nu uita !
Durerile în freamăt curînd s-or împlînta
În inima-ţi ca-n ţinta ochită fără preget.

. . . . . .

Adu-ţi aminte : *Timpul, ce tot mai lacom joacă,*
Nemăsluind, cîştigă oricînd ! e scris aşa.
Dar ziua scade ; noaptea e mare ; Nu uita !
Genunea e-nsetată ; clepsidra tot mai seacă.

„In fiecare minut sîntem striviţi de ideea şi de senzaţia timpului" — îşi nota poetul obsesia permanentă în jurnalul său intim *Fusées*. Timpul îşi urmează fatal (cum gîndea şi Villon) opera-i distrugătoare :

Vai, vremea ne mănîncă pe nesimţite viaţa !
Duşmanul care-o roade, din ţandără, din moaşte,
Din vlagă risipită trăieşte şi renaşte !

Această operă destructivă îşi găseşte punctul final în descompunerea fizică — şi în acest punct viziunea macabră a poetului aminteşte literatura medievală a genului.

Dar genul macabru era larg practicat şi în epoca poetului (să-l amintim doar pe Th. Gautier). În poemul care a provocat atîta scandal, *Un hoit,* Baudelaire adaugă însă (cu predilecţia sa declarată pentru violentarea gustului comun, pe care-l socotea o ipocrită convenţie burgheză) o brutalitate ostentativă ; pentru ca apoi, în final, să concludă asupra eternităţii iubirii, a cărei amintire nici moartea nu o poate distruge :

Atunci, iubito, spune-i şi viermelui tău, care
Te va muşca de buze cu cîte-o sărutare,
Că mi-au rămas păstrate, din tot ce mi-ai adus,
Lumina frumuseţii şi-obîrşia de sus.

(trad. Arghezi)

Dacă tot tcest complex de stări, care îl înlănţui şi îl prăbuşeşte în prăpastia durerii, poetul rămîne totuşi convins de forţa vindecătoare şi purificatoare a suferinţei :

Blagoslovit fii, Doamne, că este cu putinţă
Un leac de curăţire adînc, prin suferinţă,
Şi că această dulce, curată doctorie
Ne dă învrednicirea la sfînta bucurie.

(*Binecuvîntare,* trad. Arghezi)

Un moment, poetul mai crede — ca într-o salvare posibilă — în elanul spiritului spre „zările superioare" ale înţelegerii naturii intime a lucrurilor. De aceea, îl invidiază

Pe cel cu gînduri zvelte, ca nişte ciocîrlii
Ce-şi iau din zori avîntul din scorburi spre Tărîi ;
El înţelege graiul şi glasul, pe tăcute,
Al florilor deschise şi-al lucrurilor mute.

(trad. Arghezi)

Scanned with OKEN Scanner

În *Imn frumuseții*, poetul mai crede în putința evadării din temnița cotidianului sordid în lumea frumuseții care deschide sufletului porți spre infinitul visului... Dar asemenea accente senine sînt foarte rare în *Spleen și ideal*.

Ciclul al doilea, *Tablouri pariziene*, traduce tentativa poetului de a evada în lumea, în atmosfera, în ritmul marilor metropole.

Baudelaire este un mare poet citadin ; cel mai mare (după Villon) din literatura franceză. Nu este un poet al naturii. Cînd, fugar, schițează un peisaj, îl „mineralizează", exclude vegetalul : căci acesta, „prin exuberanța sa strică severitatea sentimentului de bază, pietrificat în crisparea dramei lucide" (I. Pillat). Natura nu l-a tentat niciodată.

> „Sînt incapabil să mă emoționez în fața vegetalelor — mărturisea într-o scrisoare. Niciodată n-am să cred că *sufletul zeilor sălășluiește în plante*, și chiar dacă ar sălășlui, puțin mi-ar păsa ; în schimb voi socoti că sufletul meu e mult mai de preț decît acela al legumelor sanctificate... Cînd mă aflu în fundul codrilor, închis sub aceste bolți asemenea sacristiilor sau catedralelor, mă gîndesc la uimitoarele noastre orașe, iar minunata muzică ce alunecă peste vîrfurile copacilor îmi pare că traduce plînsete omenești".

„Plînsete omenești" va găsi Baudelaire și în marele său oraș :

Cetate-nvolburată, cetate de mistere,
În care-ți ies'nainte fantome-n plin oraș !
Pe strîmtele canale, ca sîngele-n artere,
Curg tainele acestui puternic uriaș.

Ceea ce caută poetul aici nu este peisajul urban, ci oamenii — dar anumiți oameni :

În vechile orașe cu străzi întortocheate,
Pe unde chiar urîtul surîde-ncîntător,
Pîndesc, purtat de toane fatale, cum ciudate
Făpturi trec gîrbovite, c-un ce fermecător.

Găsește, desigur, și o lume detestabilă :

Bucătării răsună de sfîrîială, teatre,
Încep să hăulească, orchestre-ncep să latre ;
În pensiuni cu oaspeți gustînd la cărți delicii,

Scanned with OKEN Scanner

Printre coţcari îşi află cocotele complicii ;
Şi tot aşa pungaşii se pregătesc şi ei
Să-şi facă meseria şi lucrul cu temei,
Să spargă uşi, casete şi-ncuietori subtile,
Cu-amantele să aibă de trai cîteva zile.

Dar întîlneşte şi o altă lume, cea a victimelor celei dintîi, şi soarta acestei lumi îl înduioşează. Întîlneşte bătrîne octogenare tîrîndu-şi trupurile dislocate de timpul hain :

Cînd treapădă, le-asemeni păpuşilor pe toate ;
Cînd se tîrăsc, jivine rănite parc-ar fi (. . .)

Voi ce-aţi trecut prin glorii, făcînd din gratii jocuri,
Nu vă mai ştie nimeni ! Cheflii neomenoşi
V-aruncă-n treacăt vorbe de dragoste-n batjocuri ;
Pe-ai voştri paşi fac shime copiii ticăloşi.

De soartă ruşinate, voi, umbre scorojite,
Ce-n tremur mergeţi frînte, lungi ziduri dibuind,
Nu vă salută nimeni, amarnice ursite !
Umane vreascuri doară-n vecie înflorind !

Apoi, bătrîni în zdrenţe, apariţii fantomatice care de-a dreptul îl înspăimîntă :

Şi m-am întors în casa cu uşa zăvorîtă,
Ca un om beat ce-i pare că-s două luni pe cer,
Bolnav, cuprins de friguri, cu mintea rătăcită,
Adînc rănit în suflet de-absurd şi de mister.

Sau, în sonetul *Orbii,* replică poetică, realizată la nivelul artistic al celebrei capodopere a lui Brueghel, care l-a inspirat :

O, suflete, priveşte-i ! sînt trişti şi singuratici,
Ridicoli fără voie, sinistre manechine,
Ţintind spre nicăierea priviri de umbră pline,
Neştiutori de lume, cu umblet de lunatici.

Chiar contemplarea unei gravuri vechi, tratînd motivul medieval al „dansului macabru", îi trezeşte asociaţii de idei cu viaţa grea, reală, cotidiană, a oropsiţilor :

Din ţarina ce-o scormoniţi,
Bieţi inşi ai unei lumi hidoase,
Greu opintindu-vă din oase
Sau încordînd muşchi dezgoliţi,

Ce roade prea ciudate oare,
O, smulşi din gropniţe ocnaşi
Culegeţi ? Căror arendaşi
Le umpleţi largile hambare ?

Întreg ciclul *Tablourilor parisiene* este străbătut de o vibraţie cordială la suferinţa acestor fiinţe, şi de o simpatie profundă, spontană faţă de aceste epave — fraţi ai săi — ale lumii moderne.

Poemele următorului ciclu, *Vinul,* se înscriu, s-ar putea spune, într-o veche tradiţie care consideră vinul ca o consolare, o uşurare, o reconfortare, în faţa durităţilor vieţii. O dată însă, prin cuvintele asasinului — în care vinul n-a făcut decît să dezlănţuie forţe demonice — vorbeşte poetul, parcă infirmînd optimismul tradiţiei bachice :

Nu-s înţeles, cît de puţin !
Din toţi beţivii, stînd de snoave,
Visat-a vreunu-n nopţi bolnave
Să facă-un giulgiu chiar din vin ?

Încolo, o singură dată poetul crede în vin ca într-un mijloc de evadare :

Ca unor îngeri arşi de jarul
Lungoarei, iată, în cleştarul
Albastru-al dimineţii vraja
Mirajului ne-aruncă mreaja !

După această nouă etapă, a unei noi dezamăgiri, poetului nu-i rămîne decît să se abandoneze în morbida (dar tragica) fascinaţie a distructivului : *Distrugerea,* prima bucată a ciclului *Florile răului,* enunţă tematica următoare în chiar prima strofă :

În jurul meu într-una se învîrte Necuratul,
Mă-mprejmuie ca boarea ce nu se poate prinde ;
Îi sorb şi simt în pieptu-mi, ca jarul, cum mă aprinde,
Umplîndu-mă cu pofte de neînvins, păcatul.

Contemplarea ororii acestui spectacol îl tentează pe poet — tocmai pentru brutalitatea spectacolului — de a întreprinde o nouă încercare de

Scanned with OKEN Scanner

ieşire din paralizantul sentiment al spleenului. Îl găseşte mai întîi în lumea lesbienelor, a *Femeilor damnate,* pe care le socoteşte „surorile lui" ; pentru că starea lor de decădere o vede ca pe o absurdă, demonică, dar şi disperat de dureroasă căutare (prin viciu — ca şi prin moarte) a „infinitului" :

O, voi, fecioare, monştri, martire, demoni, — voi
Care-nfruntaţi natura, rîvnind spre infinit,
Asemeni cu satirii, cucernice apoi,
Cînd izbucnind în lacrimi, şi cînd în chiuit,

Pătrund în iadul vostru, surori de nenoroc,
Vă plîng şi dragi îmi sînteţi, deopotrivă-atunci,
Pentru osînda cruntă, nepotolitul foc
Şi urnele iubirii din inimile-adînci.

Acelaşi oribil spectacol în mult-cîntata lume a Cytherei, a insulei iubirii, unde poetul are viziunea descompunerii fizice — realitate ultimă, adevăr suprem — în imagini brutale ce amintesc celebra baladă a lui Fr. Villon :

Sălbăticite păsări pe prada lor urcate
Rupeau cu-nverşunare un puhav spînzurat
Ca un cuţit băgîndu-şi murdarul plisc turbat
În cărnurile-acestei putreziciuni spurcate.

Largi găuri erau ochii ; din pîntecul scobit
Pe coapse maţe grele i-alunecau cleioase ;
Călăii lui, cu pliscul, plini de plăceri scîrboase,
Făcuseră dintr-însul un straniu hoit scopit.

Momentul de redresare a poetului din întunecatele ape stagnante ale tragicei dezolări, spre o atitudine virilă de protest vehement, este reprezentat de ciclul *Revolta.*

Tema revoltei este una din marile teme ale romantismului (anticipată însă, pînă la Byron, de Milton şi Schiller). Îndreptată contra ordinii sociale existente, tema se exprimase simbolic prin figura lui Satan. În epoca lui Baudelaire tema aceasta seduce încă (existau chiar cercuri de „Închinători lui Satan"). Dar poetul, păstrînd aspectul social al temei, îl dublează cu sensul revoltei metafizice, contra condiţiei înseşi, a limitării la convenţii, obişnuinţe, inerţii şi satisfacţii vulgare. Revolta este concepută ca o depăşire a acestor limite, ca o tendinţă de atingere a unor stări superioare, de intensitate şi plenitudine, de împlinire a umanităţii omului.

Scanned with OKEN Scanner

Baudelaire începe prin negarea acelei forme de autoritarism, în domeniul spiritului, pe care-l reprezintă credința religioasă :

Ce face Domnul oare cu valul de-anateme
Ce suie către scumpii lui îngeri zi de zi ?
Ca zbirii ce de pofte și vin s-ar ghiftui,
Dormind aude-n susur grozavele blesteme.

Suspinele atîtor martiri și schingiuiți
Îi par o simfonie mereu amețitoare,
Căci stropii lor de sînge vărsat în desfătare,
Nesățios e cerul să-i soarbă aburiți !

Indiferența divinității față de suferința umană era o temă poetică tratată recent (de Jean-Paul Richter în Germania, de Vigny și Nerval în Franța etc.), în registrul pesimismului metafizic. În schimb, scriind acest poem în atmosfera creată după lovitura de stat a lui Napoleon al III-lea, „ceea ce îl revoltă pe Baudelaire este spectacolul unei lumi în care forța e stăpînă, în care realitatea politică își bate joc de morală și de exigențele ei ideale... Dacă ne amintim că în 1852 marele elan de idealism democratic este sfărîmat, și că acest an vede triumful unui pretins „realism", sinonim cu josnicia stupidă și cu forța brutală, vom admite că în poemul lui Baudelaire este mai puțină metafizică și un mai mare interes pentru realitatea concretă în care el trăia" (Antoine Adam). Într-adevăr, într-o însemnare din jurnalul său intim, Baudelaire judeca astfel recentele evenimente : *„Niște imbecili sînt cei ce cred că astfel de lucruri se pot petrece fără îngăduința poporului, precum și cei ce cred că gloria nu se poate sprijini decît pe virtute"*.

Aceleași preocupări ale poetului se reflectă și în poemul *Abel și Cain* (scris în perioada frămîntată 1848—1852), în care primul personaj biblic este investit cu atributele bogătașului, iar al doilea cu ale proletarului :

Neam al lui Abel, bea și mănîncă,
Ți-e Domnul îngăduitor.

Neam al lui Cain, în groapă-adîncă
Tîrăște-te pe brînci și mori.

Noutatea interpretării pe care — față de Byron, Vigny, L. de Lisle — Baudelaire o dă acelui mit este mai accentuată în partea a doua, în care apelul la revolta socială este clar :

Neam al lui Abel, hoitul tău, glia
O s-o îngrașe-n viitor !

Scanned with OKEN Scanner

Neam al lui Cain, tu datoria
Nu ţi-o sfîrşeşti aşa uşor (. . .)

Neam al lui Cain, suie-n Tărie,
Pe Domnul zvîrle-l jos pe pămînt.

Scris în aceeaşi perioadă şi în acelaşi climat, poemul *Litanii către Satan* este inspirat de un alt mit poetic de mare prestigiu la romantici, elogiind pe Satan, simbol al energiei eroice mîndre şi, chiar în prăbuşire, neînduplecat. Cîntul de slavă adus celui ce personifică principiul revoltei culminează în versurile :

Tu, care pe-omul şubred ce şi-a pierdut cîrmaciul,
Îl faci să-mpace praful de puşcă cu trăgaciul, (. . .)

Tu care-ţi pui pecetea, tovarăş iscusit,
Pe fruntea unui Cresus mîrşav şi ne'mblînzit . . .

Versuri pe care cunoscutul istoric literar profesor la Sorbona, le comentează : „Ar însemna să fii orb ca să nu vezi că aici Baudelaire se gîndeşte la pulberea puştilor sau bombelor, la acel singur mijloc care, în 1848—1852, le mai rămînea acelor *paria* pentru a arăta societăţii că ordinea sa este uzurpare şi violenţă“ (A. Adam).

Ciclul *Revolta* însă este cel mai scurt : cuprinde numai trei poeme. Criza de conştiinţă redevine acută în ultimul ciclu — *Moartea*. Ultima tentativă i-a rămas poetului căutarea păcii şi a pătrunderii tainelor — în moarte. (La fel Byron : în *Cain*, Satan spera : „E cu putinţă ca moartea să fie aceea care conduce la cea mai înaltă ştiinţă ; cum ea este lucrul cel mai sigur, ea conduce măcar la ştiinţa cea mai sigură“.) Într-adevăr, în afară de Villon nici un alt poet francez „n-a trăit atît de intens ca Baudelaire în familiaritate cu moartea“ (P. Pia).

Moartea este pentru el făgăduinţa odihnei şi a consolării, este ţelul vieţii şi ieşirea din tenebrele existenţei, poartă deschisă spre magneticul necunoscut :

Doar moartea consolează şi-ndeamnă a trăi ;
E idealul vieţii şi e nădejdea toată,
E elixirul care ne-animă şi ne-mbată
Şi care dă puterea să mai trăim o zi.

Este aşteptare a tăcerii, a liniştii, deşi în prezenţa ei poetul încearcă un sentiment ciudat, „amestec de dorinţă şi de groază“ :

Scanned with OKEN Scanner

— Muream. Simţeam în firea mea plină de iubire
Dorinţă, dar şi groază, un chin deosebit ;

Şi spaimă şi speranţă, dar fără răzvrătire.
Cu cît fatalul ornic mergea tot mai grăbit
Cu-atît simţeam în chinu-mi o aspră mulţumire
Şi mă smulgeam din aceea ce-i vechi şi-obişnuit.

Atracţia misterului însă este mai puternică decît frica :

Sîntem, ce groaznic lucru ! asemeni cu-o sfîrleză
Care se-nvîrte-ntr-una ; ba, chiar, de multe ori,
Şi-n somn curiozitatea ne chinuieşte, trează,
Ca un sălbatic înger ce biciuieşte sori.

Dintr-o recapitulare a motivelor spleenului său şi dintr-o privire retrospectivă a experienţelor sale, poetul conclude :

Spre-a nu uita un lucru de mare-nsemnătate,
Văzut-am pretutindeni, fără-a fi căutat,
La fiecare treaptă a scării blestemate
Eterna plictiseală a vechiului păcat ; (. . .)

Călăul care rîde, martirul care plînge ;
Otrăvile puterii ce-aţîţă pe tiran ;
Petrecerea sporită cu-adulmecări de sînge ;
Mulţimea-ndrăgostită de biciul suveran ; (. . .)

Amară-nţelepciune scoţi din călătorie !
Banală, monotonă şi mică, lumea, ieri,
Azi, mîni, mereu, ne-arată oglinda noastră vie :
O tristă oază într-un deşert de neplăceri !

Ultimele cuvinte ale pateticei drame care închide *Florile răului* sînt cuvinte de implorare a morţii, abis al neantului, singurul lucru care îi mai dă acum poetului speranţa salvării din infernul spleenului, — speranţa „noului" :

Otrava ta ne-o toarnă drept balsam şi ne lasă
Să ne-nfundăm în hăul cel fără de ecou !
Şi dacă va fi raiul sau iadul, nu ne pasă !
Un singur gînd ne arde : să dăm de ceva nou !

Scanned with OKEN Scanner

Noutatea liricii baudelairiene

Într-un articol publicat îndată după apariţia *Florilor răului,* un critic compară capodopera lui Baudelaire — prin elanul şi forţa, prin imaginile puternice şi sonoritatea versurilor — cu *Divina Comedie.*

Comparaţia aceasta a făcut carieră, adeseori supraestimîndu-se în acest sens catolicismul poetului. Mai justificată însă este paralela cînd avem în vedere, în *Florile răului* ca şi în capodopera marelui florentin, aceeaşi perfectă unitate organică, aceeaşi mare densitate de gîndire şi simţire, acelaşi prim plan ocupat de personalitatea poetului, totala şi impresionanta sinceritate, patosul revoltei contra nedreptăţii, aderenţa marcată la realismul exteriorului. Şi, mai presus de toate, aceeaşi concepţie (la Dante, Baudelaire şi la Villon), potrivit căreia posibilitatea omului de a se înălţa deasupra viciului este condiţionată de înfăţişarea prealabilă, în culorile şi tonurile cele mai tari, a întreg spectacolului de decădere morală, a lui sau a ambianţei.

Baudelaire aduce „un fior nou" în poezie — cum îl elogia V. Hugo într-o scrisoare : acea tendinţă, caracteristică omului modern, de acută autoanaliză morală. *„Sinceritate absolută, mijloc de originalitate"* este dogma pe care şi-o impune poetul într-o însemnare. Dar, în loc să-şi exalte orgolios eul, asemenea romanticilor, el nu-şi etalează „inima" spre a-l emoţiona pe cititor, cît în primul rînd îşi sondează „sufletul", profunzimile eului, căutînd să-l cutremure pe lector dezvăluind surprinzător zone obscure ale spiritului. *„Capacitatea de a simţi a inimii"*, pe care n-o apreciază ca mod poetic, este înlocuită aici de *„capacitatea de a simţi a fanteziei"*, operaţie obiectivată asupra unei crize de conştiinţă şi condusă, cu o extremă luciditate critică, de intelect.

Baudelaire, aşadar, stă la punctul de plecare a unei „despersonalizări" a poeziei lirice. Odată, poetul îşi mărturisea „voita impersonalitate a poeziilor sale". O impersonalitate desigur relativă, în sensul că poetul se substituie (în planul dramei morale) lumii contemporane, suferinţele lui (cu toate cauzele lor intime) fiind în egală măsură şi suferinţe ale acestei lumi moderne. Apoi, această impersonalitate voită trebuie înţeleasă şi în sensul că inspiraţia sa este controlată permanent de exigenţele intelectului, şi disciplinată de o riguroasă conştiinţă artistică. *„Toată viaţa mi-am petrecut-o învăţînd să construiesc fraze"*, mărturisea el. Iar altădată : a face versuri este *„cea mai obositoare ocupaţie pentru mine"*, dar travaliul poetic este indispensabil ; *„Legile metricei nu sînt tiranii inventate arbitrar, sînt reguli impuse de însuşi organismul spiritului (. . .) Ele au ajutat totdeauna originalitatea să se împlinească, să se maturizeze"*. Baudelaire respinge facila şi impura subiectivitate exprimată prin „inspiraţie" ; în rea-

Scanned with OKEN Scanner

litate *„frumusețea este produsul rațiunii și al calculului“*. Pentru E. Poe actul poetic are ceva comun cu „riguroasa logică a unei probleme de matematică. Baudelaire își însușește această idee, comparînd stilul cu *„minunile matematicii“*, iar sugestivitatea metaforei cu valorea sa de *„exactitate matematică“*. Valabilitatea acestei idei, preluate și practicate de Mallarmé și Valéry, va fi adeseori recunoscută în poezie pînă azi.

Baudelaire va impune în poezia modernă și atît de fecundul concept al „corespondențelor“.

Ideea unității vii a universului conceput ca un sistem de simboluri și de analogii nu era nouă. O formulase Shelling, o reluase Mme de Staël, o regăsim la diverși autori nu lipsită de implicații mistice (Swedenborg, Lavater, Joseph de Maistre, chiar la Balzac etc.). Despre corespondențele între senzații scrisese E. Poe și E .T. A. Hoffmann. Punctul de vedere însă al lui Baudelaire este diferit. Pentru el, această corespondență arată că simțurile pot astfel atinge zone noi și mai profunde ale ființei, constituind deci un plus de cunoaștere, poetul devenind *„un traducător, un descifrator“*. La aceasta îl ajută și imaginația, dar concepută de Baudelaire într-un anumit înțeles : *„imaginația* este cea mai *științifică* dintre facultăți, pentru că numai ea înțelege *analogia universală,* sau ceea ce o religie mistică numește *corespondență“*. „Mistic“ însă, inteligentul și lucidul Baudelaire nu este de loc. Căci el crede doar în *unitatea* lumii și în semnificația simbolică a elementelor ei, dar fără a aspira vreodată la contopirea în absolut, fără a se abandona extazului. Mai mult decît atît : poetul nu pierde nici aici din vedere că aceste „corespondențe“ ne ajută să operăm și distincții de ordin moral :

Sînt unele miresme mai proaspete ca pruncii (. . .)
Și altele trîndave, trufașe și cumplite (. . .)

Se menține deci și aici dualitatea tragică pe care este fondată concepția *Florilor răului.*

Influența sa

„Poate că peste cîțiva ani vor începe să fie înțelese“, scria Baudelaire despre poeziile sale care, mai bine de o jumătate de secol, vor fi interzise în toate școlile (iar sentința de condamnare a *Florilor răului,* din 1857, va fi casată abia în 1947). Totuși, poetul continuă să fie condamnat și de critica universitară : pentru Brunetière este „un satana de cîrciumă“, iar

pentru Faguet „un maestru rău". Abia după 1917 poetul va fi unanim apreciat.

Dar Baudelaire a avut şi mari admiratori printre poeţii contemporani. Cercul „poeţilor blestemaţi" — Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Tristan Corbière, Villiers de l'Isle-Adam — îl consideră părintele lor spiritual. Primele poezii ale lui Mallarmé sînt puternic influenţate de Baudelaire, pe care Verlaine îl consideră maestrul său, iar Rimbaud, „cel mai mare poet". Îl preţuieşte deosebit şi „blestematul" Lautréamont, iar J. Moréas în manifestul asupra simbolismului îl socoteşte „adevăratul precursor". În acest timp, latura macabră baudelairiană va fi cultivată de un întreg curent poetic, în frunte cu Maurice Rollinat. *„Florile răului* este o carte sublimă", recunoaşte Marcel Proust ; iar Paul Valéry — care vede în Baudelaire pe poetul unui limbaj în sfîrşit pur — adaugă că această operă „şterge din stima literaţilor opere mai ilustre şi mult mai întinse". În fine, „dacă estetica *Corespondenţelor* domină momentul simbolist, poezia *Tablourilor pariziene* (şi a *Poemelor în proză*) inspiră reacţia realistă şi modernistă. Suprarealismul va descoperi în Baudelaire un precursor" (G. Picon).

În străinătate, primul nume ilustru care şi-a exprimat admiraţia pentru Baudelaire, într-o odă entuziastă, este poetul englez Swinburne (care i-a şi suferit întrucîtva influenţa). Prestigiul lui Baudelaire va acţiona puternic asupra estetismului englez, în frunte cu Oscar Wilde. Pentru T. S. Eliot, „Baudelaire este capul celei de a treia perioade metafizice" (după cea medievală şi cea renascentistă) în istoria poeziei europene. Traducătorul mult apreciat, în limba engleză, al *Florilor răului* şi al *Paradiselor artificiale* este Arthur Symons, în a cărui poezie originală urmele baudelairiene sînt sensibile.

În Germania, prima traducere completă a *Florilor răului* o dă marele poet Ştefan George. În Italia, Baudelaire a avut în epocă numeroşi admiratori şi urmaşi în cercul boemei („scapigliati") — Praga, Boito, Torchetti etc. Baudelairieni sînt, la începuturile lor, şi D'Annunzio şi chiar Marinetti. În Rusia (unde prima traducere din Baudelaire — studiul despre Poe — apare în 1852), Turgheniev îşi scrie poemele în proză după exemplul celor ale lui Baudelaire. În Statele Unite, influenţa baudelairiană se resimte asupra tinerilor poeţi după 1919. În schimb, urmele lui Baudelaire sînt puternice în primul rînd în *Prozele profane* ale lui Rubér Dario ; dar nu numai la poeţi (de ex. cubanezul Julian del Cosal, sau columbianul José Asuncion Silva), ci şi în proză (la uruguaianul Horacio Quiroga sau la argentinianul Ricardo Guiraldes) se percep melancolicele intonaţii baudelairiene.

„Literatura română este printre cele dintîi care s-a împărtăşit din puternicul parfum al *Florilor răului*" (D. Popovici). La numai şapte ani după

Scanned with OKEN Scanner

apariția acestora, numele lui Baudelaire este făcut cunoscut publicului nostru în coloanele ziarului bucureștean *La voix de Roumanie*.

În 1870, în *Convorbiri literare*, apar primele traduceri (*Țiganii călători* și *Don Juan în infern*), datorate lui V. Pogor. Mult mai tîrziu (1894), Macedonski într-o notă îl caracterizează : „Ca versificator e un gigant. Ca poet e bizar. El este șeful decadenților. Fondul poeziei sale e foarte subtil". Iar în al său *Imn la Satan*, influența *Litaniilor către Satan* este sensibilă. Desigur că prezența lui Baudelaire a continuat să se afirme, interferîndu-se între timp cu cea a epigonului său Rollinat și cu a poeților simboliști. Dar la un nivel artistic superior realizată, influența sa se va manifesta îndeosebi în ciclul *Agatelor negre* (1904) ale lui T. Arghezi, care a dat și admirabile traduceri a nouă poeme baudelairiene. Prin ricoșul arghezian, prezența baudelaireană se va reedita îndată după 1919, poetul *Florilor de mucigai* (însuși titlul culegerii este sugerat de *Florile răului*) aducînd, între 1904—1908, în primul plan al atenției publicului cititor numele marelui poet francez.

Scanned with OKEN Scanner

SIMBOLISMUL

Scanned with OKEN Scanner

★ *Simbolismul* ★

1
AMBIANȚA LITERARĂ
2
PRINCIPIILE SIMBOLISMULUI
3
VERLAINE
4
RIMBAUD
5
MALLARMÉ
6
ALȚI POEȚI SIMBOLIȘTI
7
SIMBOLIȘTII BELGIENI
8
TEATRUL SIMBOLIST
9
INFLUENȚA SIMBOLISMULUI

Ambianța literară

1

În jurul anului 1880, reacția atît contra retorismului romantic cît și a impasibilității parnasienilor este exprimată în poezia franceză îndeosebi de cercul „poeților blestemați" — cum i-a definit Verlaine (într-un articol din 1883) printr-un termen care, fără a avea un sens realmente peiorativ, avea înțelesul onorabil de „poeți noi", „poeți necunoscuți", „poeți revoltați" contra non-valorilor oficiale, a învechitului romantism, a idealurilor, gusturilor, eticii burgheze.

Aparțineau acestui cerc (în afară de Verlaine, Rimbaud, Mallarmé) : **Villiers de L'Isle-Adam** (1838—1889), iremediabil condamnat voluntar vieții de boemă, admirator al lui Edgar Poe și al filozofiei lui Hegel, precum și al doctrinelor esoterice și magice, poet a cărui operă exprimă patetic și sceptic, în tonuri sarcastice și viziuni macabre, drama neputinței de a rezolva probleme existențiale ; **Tristan Corbière** (1845—1875), bizarul poet al *Iubirilor galbene*, măcinat de boală, dezgustat profund de sine, scriind o poezie furioasă, plină de imprecații, — dar în care practică și o ciudată dispoziție tipografică și o sintaxă proprie, dezarticulată, care l-au făcut precursorul *Caligramelor* lui Apollinaire, al dadaismului și al suprarealismului ; **Isidore Ducasse** (1846—1870), apariție meteorică, poet al cărui verb

Scanned with OKEN Scanner

genial a fost sufocat la 24 de ani ; poetul care, sub pseudonimul „conte de Lautrémont“ şi-a publicat *Cîntecele lui Maldoror,* poeme în proză, în care sinceritatea atroce, grotescul viziunii, brutalitatea expresiei sînt dominate de o ardentă dorinţă de puritate şi ideal, note care îi vor entuziasma pe suprarealişti cînd, tîrziu, vor redescoperi aceste „blestemate“ *Cîntece.*

Acest curent poetic (asupra căruia a acţionat în mod vizibil fascinaţia anumitor laturi ale operei lui Baudelaire), acordînd preeminenţă sentimentelor negative — urîtul, groaza, hidosul, descompunerea, demoniacul, spleenul, macabrul, morbidul în genere — a continuat, sub noua denumire de „decadentism“ (cuvîntul nu are nici de astă dată un sens peiorativ), scriitorii grupîndu-se în jurul revistei *Le Décadent* (1886—1888). Alte nume de poeţi „decadenţi“ rămaşi în istoria literaturii franceze sînt : Maurice Rollinat, Valéry Larbaud, Alfred Jarry etc.

Anumite atitudini şi concepţii, teme şi procedee ale „decadenţilor“ au fost adoptate şi de poeţii şcolii simboliste. Unele interferenţe şi puncte de plecare sînt comune celor două curente. Poeţii simbolişti însă au operat o decantare a acestui fond psihic „decadentist“. Rezultatul va fi : o sublimare şi o purificare, o rafinare şi — uneori — o intelectualizare a poeziei.

Principiile simbolismului

Oficial, curentul simbolist se naşte cînd poetul Jean Moréas publică o scrisoare-manifest, în 1886, — an cînd apare şi revista *La symbolisme* — care îi proclamă ca maeştri ai noii poezii pe Baudelaire, Verlaine şi Mallarmé. Din aceştia trei, ultimii doi sînt nu numai precursori, ci chiar aparţin noului curent poetic, pe care de altminteri l-au şi teoretizat ; mai puţin Verlaine, care de altfel nu era de loc un spirit speculativ. Verlaine însă, între 1871—1873 scrie poemul *Arta poetică,* în care refuză idealul unei poezii picturale şi descriptive în gen parnasian, propunînd în schimb ca scop şi metodă muzicalitatea şi sugestia, tonul intimist în locul elocvenţei, asonanţa în locul rimei sonore, nuanţa în locul culorii tari, şi clarobscurul, vagul, indecisul senzaţiei şi al stărilor sufleteşti.

Mallarmé, în diverse eseuri şi scrisori (*Divagaţii,* 1897), insistă asupra creării unui limbaj poetic autonom, „esenţial“, diferit de limbajul pur şi simplu comunicativ. Spre deosebire de Verlaine, el nu subordonează muzicii poezia ; îşi are şi poezia o muzică a ei, dar nu una exterioară, cu sonorităţi noi de melopee, ci una derivată din sensul cuvîntului şi dintr-o sintaxă cu totul personală. Poezia, după Mallarmé, trebuie să abandoneze realitatea, natura, societatea, chiar şi confesiunea personală, pentru ca în schimb poetul să devină exclusiv un artizan al limbajului, al unui limbaj

propriu, inedit, descoperitor de frumuseți noi. Nu să descrie, nici să nareze, nici să enunțe clar o idee, ci doar să sugereze — „să se mulțumească să facă doar o aluzie".

În manifestul curentului, Jean Moréas respinge în poezie didacticismul, tonul declamator sau descrierea obiectivă : ideile trebuie exprimate doar prin „analogii exterioare". În *Tratatul despre Verb* (1886, cu un cuvînt înainte de Mallarmé), René Ghil, pornind de la premisa că există un raport între valorile sonore ale cuvîntului și sentimente sau idei, încearcă să claseze vocalele și consoanele după diverse feluri de analogii pe care acestea le evocă în planul sentimentelor sau senzațiilor, formulînd chiar o „teorie instrumentalistă", iar Gustave Kahn teoretizează versul liber — ca formă ideală de versificație pentru exprimarea sentimentelor intime — în care „ritmul interior" nu este dat de accente tonice, ci de „accentul de impulsie", de palpitările emoției pe care versul o exprimă.

Sumar, estetica simbolismului ar putea fi enunțată în termenii următori :

Principiul de bază al poeziei simboliste constă în expresia exclusivă a sensibilității. Nici natura sau aspectele obiective ale realității exterioare, nici problematica socială, nici măcar încorporarea în poezie a unei idei nu-l interesează pe poetul simbolist. „Caracterul esențial al artei simboliste — se spune într-un manifest — constă în a nu merge niciodată pînă la conceperea ideii în sine". Urmărind să elimine din poezie mărturisirea directă a unei stări conștiente, sau pledoaria pentru o idee, simbolismul are ca obiect numai stările sufletești confuze și de obicei negative (melancolie, plictiseală, spaimă, disperare etc.).

Aceste stări sufletești nediferențiate și nedeterminate — care formează însăși materia poeziei simboliste —, aceste tendințe surde, ecouri confuze, amalgam de gînduri și sentimente, nefiind formulate clar (și poetul nici nu ține să și le lămurească), nu vor putea fi transmise cititorului decît pe calea sugestiei, care este un alt principiu de bază al poeziei simboliste.

Mijloacele prin care este realizată această sugestie sînt multiple.

Astfel este imprecizia voită. „Arta adevărată este totdeauna aproape incomprehensibilă. O dată înțeleasă, ea încetează a mai fi artă pură" — scrie un teoretician simbolist. „A numi un obiect, înseamnă a suprima trei sferturi din plăcerea pe care ți-o dă un poem, plăcere care constă în bucuria de a ghici încetul cu încetul ; să sugerezi obiectul, iată visul nostru", declară simbolistul Mallarmé, iar Verlaine : „Versul tău să fie ceva care zboară". Un alt mijloc este utilizarea simbolului. Dar simbolul la poeții noului curent este diferit de simbolul din poezia romanticilor : cele două imagini, cei doi termeni care compun simbolul, se suprapun, se întrepătrund, încît sensul analogiei rămîne vag. De altfel, estetica simbolistă este o estetică a vagului, a unei intenționate lipse de claritate. De asemenea, un mijloc de realizare a sugestiei simboliste este și tehnica

Scanned with OKEN Scanner

sinesteziei — adică transpunerea unei senzaţii pe planul unei alte senzaţii, sau două-trei senzaţii determinate fiind de o singură impresie exterioară. O primă enunţare a acestui principiu al corespondenţei dintre senzaţii a dat-o încă Baudelaire (în sonetul *Corespunderi*) cînd, în versuri ca acestea, o senzaţie olfactivă este asociată, exprimată şi interpretată prin senzaţii de ordin gustativ, auditiv, vizual şi chiar tactil :

Sînt proaspete parfumuri ca trupuri de copii,
Dulci ca un ton de flaut, verzi ca nişte cîmpii.

O poziţie extremă în acest sens marchează Rimbaud, într-un sonet în care fiecare vocală evocă poetului o culoare şi o anumită ordine de imagini sau sentimente, sau Macedonski, cînd utilizează zece cerneluri diferite, potrivit „culorii" pe care i-o evocă sonoritatea unui cuvînt sau a unei silabe.

În opoziţie cu parnasienii care cultivau valorile plastice în poezie (forme, culori, linii, volume, lumini şi umbre), simboliştii cultivă elementul muzical, sonorităţile verbale capabile să sugereze ceea ce poetul nu poate sau nu vrea să exprime clar. „Muzică, înainte de toate" — proclama Verlaine. „Cuvintele vor fi alese pentru valoarea lor sonoră, astfel că reunirea lor voită şi calculată să dea echivalentul imaterial şi matematic al unui instrument muzical pe care un orchestrator l-ar întrebuinţa într-un moment anumit pentru o stare sufletească anumită", precizează un alt teoretician simbolist, René Ghil.

În fine, în afara procedeului unor repetiţii obsedante care urmăreşte un fel de anesteziere a inteligenţei lucide a cititorului, şi în afara monotoniei de melopee a unor vocale de efect care tinde să provoace o adevărată „coagulare" a conştiinţei, poezia simbolistă proclamă o libertate extremă — în vocabular, în topica frazei, în ritm, în metrică —, ajungînd pînă la capricii tipografice, cînd într-un poem versurile, culese cu caractere de litere diferite, sînt aşezate capricios, „sugestiv", pe suprafaţa paginei.

Verlaine

Paul Verlaine (1844—1896), precursor şi primul reprezentant al curentului simbolist, a fost un temperament dezechilibrat, a cărui viaţă de boemă şi depravare, de mizerie şi vagabondaj, de vicii şi boli, de închisoare şi spital, i-au creat aureola de tipic „poet blestemat". O singură dată în viaţa sa — s-ar putea spune — poetul a avut o perioadă de optimism şi energie combativă, cînd în timpul Comunei (eveniment căruia i-a dedicat

Scanned with OKEN Scanner

cîteva poeme, în ciclul *Învinşii*) a fost alături de comunarzi, devenind chiar responsabilul de presă al puterii populare.

După culegerile de tinereţe (*Poeme saturniene*, 1866 ; *Serbări galante*, 1869), poetul se defineşte plenar în volumele *Romanţe fără cuvinte* (1874), *Înţelepciune* (1880) etc., opere care prezintă un tip de poet lipsit de orice curiozitate intelectuală sau de o preocupare faţă de oamenii din jur şi viaţa lor. Poezia sa nu cunoaşte pasiunea puternică, nici nu trădează o sensibilitate profundă, complicată cu cazuri de conştiinţă. Motivul dominant al poeziei verlainiene este monotonia, spleenul, *Tristeţea neînţeleasă* :

Un plîns suspină-n mine
Ca ploaia pe oraş.
Ce molcome suspine
Tînjesc mocnite-n mine ?

(. . .) E chin fără ieşire
Să nu poţi şti de ce ;
Nici ură, nici iubire —
Un chin fără ieşire.

Excluzînd elementul intelectual sau spectacolul exterior, lipsită de fiorul unei nelinişti profunde sau de o vibraţie pasională puternică, poezia lui Verlaine este făcută din senzaţii vagi, din întrebări uşor neliniştitoare, din visuri inconsistente, din tristeţi nelămurite, din îngrijorări obscure, din tentaţii trupeşti, din naive elanuri mistice, din aspiraţii nostalgice spre o stare de mulţumire calmă, totul redat pe un ton de confidenţă sinceră, discretă, cultivînd impreciziunea, nuanţa, sonorităţile atenuate, moi, asonanţele, rima interioară, monotonia de efect a repetiţiei refrenurilor sau vocalelor de valoare „muzicală". Iată poemul tipic verlainean, sonetul *Mon rêve familier*, în admirabila interpretare a lui T. Arghezi :

Ne-am întîlnit adesea, ca şi cum ne-am fi scris,
Cu-o prietenă tot alta şi-aceeaşi noaptea-n vis,
Necunoscută totuşi, din umbre tot pribege,
Mi-e dragă deopotrivă, şi ea mă înţelege.
E smeadă ? E bălaie ? . . . Nu ştiu nici cum o cheamă :
Spus, numele, în şoapte, nici nu-l băgai în seamă.
L-am auzit, ca glasul, departe de pămînt,
Al celor duşi de-a pururi, de-au fost şi nu mai sînt,
Rătăcitor prin ceaţă, pierdut şi aşteptat,
Cînd şi chemaţii vieţii de-apoi ei l-au uitat.
Căutătura-i rece, ca de statuie-naltă,
Se uită peste mine şi-n lumea ceealaltă.

Verlaine n-a fost nici un alchimist al cuvîntului ca Mallarmé, nici un exaltat vizionar ca Rimbaud, nici un „poet intelectual", preocupat a-şi

exercita arta în teoretizări. A cultivat exclusiv linia lirismului sentimental ilustrată de Lamartine, rafinînd-o cu un spor de gingăşie, de intimism şoptit şi de o anumită muzicalitate a versului.

Rimbaud

Arthur Rimbaud (1854—1891), poetul devenit un adevărat mit, reprezintă cazul unic al geniului precoce (la zece ani scria apreciate compuneri poetice în versuri latine) care într-un scurt răstimp — între 16 şi 19 ani — a dat poeziei moderne una din cele mai uluitoare opere, pentru ca la 19 ani, dezamăgit de faptul că nici poezia nu-i poate ajuta să-şi „depăşească limitele", sufocanta-i condiţie umană, să abandoneze definitiv scrisul, continuîndu-şi într-un fel total diferit viaţa-i frenetică. Înrolat în armata colonială olandeză, dezertează, străbate Austria, Olanda, Suedia, Danemarca, se îmbarcă pentru Cipru, ajunge în Africa, iar în Abisinia face comerţ cu fildeş şi cafea, dar face şi trafic cu arme şi comerţ de sclavi . . . Cînd se întoarce în ţară cu o bună situaţie materială, se stinge în sălbatice dureri din cauza unei cangrene, la vîrsta de 37 de ani.

Poet al revoltei contra întregii ordini existente — de la ordinea de stat pînă la cea stabilită de morala creştină, de la constrîngerile impuse de normele vieţii burgheze pînă la cele ale vieţii de familie sau ale iubirii —, era firesc ca Rimbaud să fie entuziasmat de idealurile umanitare ale Comunei (poemele *Fierarul, Soare şi carne* etc.). Sentimentele sale de compasiune pentru cei striviţi de nedreptate sînt asemenea celor ale unui iacobin :

Morţi din nouăzeci doi şi trei ! — vă lumina
Paloarea sub sărutul dur al libertăţii !
Calm, au sfărîmat saboţii un jug ce apăsa
Pe fruntea şi pe cugetul umanităţii.

Asemenea accente de umanitate (*Morţi din nouăzeci şi doi, Răul, Adormitul din vîlcea, Darurile orfanilor* etc.) sînt frecvente în opera lui Rimbaud înnobilînd-o, totodată împingîndu-i revolta pînă la limitele expresiei violente.

Alături de această atitudine, completînd-o şi într-un fel explicînd-o, este permanent exprimată în poezia lui Rimbaud dorinţa imensă de libertate ca exaltare a vieţii :

În seri de vară-albastre, porni-voi pe cărare,
Călcînd firave ierburi, de grîne ciugulit ;

Scanned with OKEN Scanner

Visînd, cu glezna prinsă de proaspăta răcoare,
În mers să-mi scalde vîntul, vreau, capul dezgolit !

O trăire plenitudinară, neîncătuşată de rigorile raţiunii — pentru că „palida noastră raţiune ne ascunde infinitul", spunea Rimbaud, un ideal de „vagabondaj spiritual", pe care-l enunţă sonetul *Boema mea* :

Porneam, vîrîndu-mi pumnul în buzunarul rupt,
Şi însuşi pardesiul părîndu-mi ideal.
Sub ceru'nalt, o, muză, ţi-eram supus real ;
O, ce iubiri, ce mîndre, în visu-mi întrerupt ! . . .

Dimensiunea fundamentală a sufletului poetului este arzătoarea dorinţă de smulgere din meschinul cotidian, de plecare spre alte zări, de descoperire a acelui necunoscut despre care vorbea Baudelaire — ca unica-i speranţă ce-i mai rămînea — în ultimul vers din *Florile răului* :

Un singur gînd ne arde : să dăm de ceva *nou* !

Este ideea de bază a acelei capodopere a liricii moderne, poemul — nu fără legătură cu *Călătoria* lui Baudelaire — intitulat *Corabia beată,* care se încheie cu visul unei vieţi de simplitate şi puritate, şi cu refuzul hotărît al practicismului meschin, al vanelor ambiţii şi al tuturor inerţiilor :

De mai doresc vreo apă din Europa-i parcă
Băltoaca neagră, rece, pe care-n asfinţit
Un trist copil, pe vine ciucit, împinge-o barcă
Plăpîndă ca un flutur de mai, abia ivit.

O, nu mai pot să lunec prin vraja voastră, valuri
Menite cărăuşii bumbacului să fiţi,
Nici să înfrunt trufia drapelelor, pe maluri,
Nici să plutesc sub ochii pontoanelor, cumpliţi !

Corabia beată ne introduce, în modul cel mai adecvat, în poetica lui Rimbaud.

Mai explicitat însă apare aportul său la viitorul liricii moderne într-un fragment din acea incandescentă operă, patetică introspecţie şi confesiune, în proză alternînd cu versuri, care este *Un răstimp în infern* :

„Visam cruciade, călătorii îndepărtate, descoperiri (. . .). Credeam în toate vrăjile. Am născocit culoarea vocalelor (. . .) şi, cu ajutorul unor ritmuri instinctive, mă simţeam măgulit de gîn-

dul că născocesc verbul poetic accesibil — dacă nu astăzi, mîine — tuturor simţurilor (. . .) Aşterneam pe hîrtie tăceri şi nopţi, notam ce nu putea fi exprimat".

A nota „ce nu putea fi exprimat", a încerca să exprimi inefabilul — acesta era idealul poetului. La 17 ani, într-o scrisoare devenită text mereu citat (15.V.1871), Rimbaud îşi explică îndrăzneaţa experienţă poetică în termeni care amintesc misticismul romanticilor (în speţă germani) :

„Afirm că trebuie să fii *vizionar*, să te faci *vizionar*. Poetul devine *vizionar* printr-o lungă, imensă şi lucidă *dereglare a tuturor simţurilor*. Toate formele de dragoste, de suferinţă, de nebunie ; el caută în sine însuşi, epuizează într-însul toate otrăvurile, pentru a nu păstra decît chintesenţa lor. Inefabilă tortură, în care are nevoie de întreagă credinţă, de întreaga-i forţă supraomenească, şi în care devine marele bolnav, marele criminal, marele blestemat, şi supremul Savant ! Pentru a ajunge la *necunoscut !*"

A-şi „cultiva sufletul" înseamnă pentru Rimbaud o eliberare de anumite deprinderi intelectualiste, pentru a putea astfel porni în marea aventură a căutării purităţii, a sincerităţii genuine, printr-o abandonare într-o voită şi totală confuzie a simţurilor (vezi celebrul sonet al *Vocalelor*), care îi va permite să se scufunde în profunzimile subconştientului, care îl va duce la o poezie „vizionară", creatoare de stări simili-halucinatorii şi chiar de quasi-supranaturale *Iluminări* — cuvînt care dă şi titlul principalei sale culegeri de poezii.

Mallarmé

Stéphane Mallarmé (1842—1898), celălalt maestru recunoscut al simbolismului, este o personalitate radical deosebită. Faţă de Verlaine, Mallarmé reprezintă ambiţia intelectualistă şi luciditatea compoziţiei ; iar faţă de Rimbaud, o voinţă de despersonalizare şi un elan incomparabil mai potolit. În general, în raport cu toţi ceilalţi „poeţi blestemaţi" (inclusiv precursorul lor Baudelaire), a căror poezie a fost expresia unei suferinţe spirituale, Mallarmé a trăit în poezia sa exclusiv (sau aproape) o *aventură* poetică (în sensul intelectual al cuvîntului). A fost autorul unei singure culegeri de *Poezii complete* (1887), din care mai celebre au devenit poemele *Herodiada, Evantaiul, După-amiaza unui faun* (care l-a inspirat pe Debussy) etc.

Scanned with OKEN Scanner

La început scrie sub influența lui Baudelaire (*Apariție, Briză marină* etc. ; teme : sentimentul oboselii și dorința evadării), și traduce întreaga operă poetică a lui Edgar Poe, ale cărui principii poetice le preia. Dar adevăratul Mallarmé apare după 1870 : poet al însingurării totale, refuzînd lirica de sentiment, realitatea, ordinea logică, poezia devenind exclusiv sugestivitate și artă îndelung meditată a creării unui limbaj propriu. „Lirica lui Mallarmé întruchipează singurătatea totală. Nu are nici o aspirație către tradiția creștină, umanistă, literară. Nu își permite nici o imixtiune în prezent. Îl respinge pe cititor și refuză să fie umană (. . .) Realitatea i se dezvăluie ca insuficiență, transcendența ca neant (. . .). Opera sa este edificiul cel mai abscons pe care lirica modernă l-a ridicat vreodată“ (H. Friedrich).

Mallarmé duce despersonalizarea poeziei pînă la limitele ultime ale unui intelectualism glacial, pornind de la premisă că limbajul obișnuit, utilitar și vulgar, simplu mijloc practic de comunicare, este insuficient și cu totul impropriu poeziei, care are nevoie în schimb de un „limbaj esențial“. Acest limbaj poetic propriu, Mallarmé și-l creează întrebuințînd cuvintele în sensul lor etimologic, incluzînd neologisme și arhaisme, folosind permanent elipsa și perifraza, dar mai ales creînd o nouă sintaxă, cu nexuri logice total insolite, o sintaxă cu totul neobișnuită, absolut personală. În felul acesta, poetul — care nu trebuie să fie un subiectiv, ci „să cedeze inițiativa cuvintelor“ — va obține un sens mai pur al limbajului decît îl are „graiul triburilor“, limbajul vulgar de comunicare. Ideea aceasta este exprimată în sonetul (nu lipsit de obscuritate, deși este încă dintre poemele cele mai ușor accesibile ale lui Mallarmé), intitulat *Mormîntul lui Edgar Poe* :

Precum vecia-n fine-n El însuși ni-l arată,
Poetul întețește cu vîrful spadei mut
Secolul său în spaima de-a nu fi cunoscut
Că moartea triumfase în vocea lui ciudată !

Ei, ca o hidră-n pulberi cînd îngerul odată
Un sens mai pur în graiul de triburi a bătut,
Au dat vestire mare de farmecul băut
Ca un amestec negru-ntr-o albie-nglodată.

Pămîntului și zării potrivnici, o, ce jale !
Dacă ideea noastră nu va sculpta, agale,
Statui ornînd mormîntul lui Poe, strălucitoare,

Scanned with OKEN Scanner

Calm bloc dintr-un dezastru obscur căzut din zbor,
Măcar granitu-acesta ridice-n veci hotare
Blestemului cu aripi sădite-n viitor.

(trad. de St. Aug. Doinaş)

Deci : o poezie fără contact cu realitatea sensibilă, cu sentimente, cu trăiri, cu impresii. O poezie intenţionat lipsită de precizie ; căci poezia este sugerare a „misterului", chiar a misterului lucrurilor celor mai simple (un evantai, o oglindă, o vază etc.) ; poezia este pentru Mallarmé apropiere de mister, este — în ultima analiză — un imn închinat misterului şi o poetizare a acestuia. Ori, a da contururi clare expresiei înseamnă a lipsi poezia de orice aură de mister. Ca urmare, fiecare poem poate avea (şi tocmai această calitate trebuie să o vizeze poetul) mai multe sensuri şi semnificaţii suprapuse. Însăşi suprapunerea a două sau mai multe înţelesuri ale unui poem creează în cititor o fascinaţie a vagului şi a insolitului. Cel mai ilustru discipol al lui Mallarmé, Paul Valéry, va declara : „Versurile mele au sensul care li se atribuie".

Cum simţurile noastre şi limbajul vulgar, utilitar, aplatizează şi prozaizează lucrurile, poetului îi rămîne sarcina să caute să le redea puritatea originară, calitatea poetică, servindu-se de magia cuvîntului : căci între vechile procedee ale magiei şi sortilegiul poetic există o tainică înrudire" — afirmă poetul. Această „magie sugestivă", această „vrăjitorie evocatorie" (după expresiile lui Baudelaire) o va îndeplini funcţia creatoare a cuvintelor surprinzător alese şi legate în insolite nexuri logice. Iată, ca exemplu, într-o traducere literară (de M. Ivănescu şi S. Mărculescu), sonetul *Evantaiul* :

Neavînd parcă drept limbaj
Nimic decît o zbatere spre ceruri,
Viitorul vers se desface
Din lăcaşul său prea preţios.

Aripă, încet de tot, solie,
Acest evantai, dacă e el,
Acelaş prin care îndărătul
Tău vreo oglindă a lucit

Limpede (unda din nou va coborî,
Izgonită în fiecare fir,
Un pic de invizibilă cenuşă,
Singura ce m-ar mîhni),

Scanned with OKEN Scanner

Mereu astfel să apară,
În mîinile tale nicicînd trîndăvie.

Pentru Mallarmé deci poezia e „evocare, aluzie", sugestie pură, „zbor tăcut în abstracțiune". O poezie care, refuzînd limbajul obișnuit de comunicare, creîndu-și un limbaj propriu, capabil a sugera misterul lucrurilor, va fi greu accesibilă. Cu un imens orgoliu intelectualist, Mallarmé caută insistent să se adreseze numai unui restrîns cerc de inițiați : „Omul poate fi democrat ; artistul însă, dedublîndu-se, trebuie să rămînă aristocrat". Rezultatul : o poezie ermetică, rece, fără palpit emoțional, cu sensuri ambigui, accesibilă doar celor puțini, pentru că — spre a i se pătrunde frumusețile dificile — necesită o îndelungată și pacientă pregătire exegetică.

Alți poeți simboliști

În ultimele două decenii ale secolului trecut, simbolismul francez se afla în perioada sa de deplină înflorire. Menținîndu-se în limitele generale ale poeticii simboliste, personalitățile poetice care au ilustrat curentul i-au imprimat note diferențiale, dîndu-i astfel bogăție și varietate de teme și de registre poetice.

Jean Moréas (1856—1910), grec de origine, stabilit la Paris de la vîrsta de 21 de ani, scrie poeme sub influența lui Baudelaire și în special Verlaine (*Cantilene,* 1886). Dar în curînd nostalgia clasicismului antic îl cîștigă, și poetul fondează *Școala romană,* al cărei manifest îl publică (1891). Dar și în culegerile aparținînd noii sale orientări (*Pelerinul pasionat,* 1891 ; *Stanțe,* în 7 cărți, 1899—1920), urmele simbolismului sînt încă sensibile, în delicatele note de scepticism atenuat de efortul de consolare.

Albert Samain (1856—1900), fondator al prestigioasei reviste a simboliștilor, *Mercure de France,* cunoaște un mare succes încă de la publicarea primei sale culegeri, *În grădina infantei* (1893), în care poetul caută să extragă din spectacolul cotidianului banal vagi și profunde semnificații spirituale. Tonurile sale șoptite în care cîntă această lume a simplității l-au făcut părintele „intimiștilor" de mai tîrziu. O particulară ardoare senzuală se revelează însă în poezia sa florală.

Jules Laforgue (1860—1887) introduce — într-o viziune fundamental pesimistă parodia literară și gluma bufonă. Pentru a-și traduce dezgustul de lume și de viață, poetul folosește forma populară a bocetului, transfigurat de nota ironică (*Cîntece de jale — Les Complaintes,* 1885). Nota fantastică împletindu-se cu realul este caracteristică culegerii *Invitația Vergurei Luna* (1886), Laforgue fiind astfel considerat părintele „fanteziști-

lor" de mai tîrziu. „Nici un poet n-a ştiut cînta cu o asemenea forţă de sugestie tristeţea vieţii zilnice, sărăcia şi boala, dezolantele duminici, dezolare care surîde ironic chiar şi de vise" (P. Maragoni).

În schimb **Francis Viélé-Griffin** (1864—1937) este poetul simbolist, optimist, senin, în poeziile căruia (*Bucurii*, 1889 ; *Poeme şi poezii*, 1895) impresiile din natură îşi păstrează prospeţimea şi parfumurile.

Henri de Régnier (1864—1936), aristocratul distant, orgolios şi pesimist, este poetul evocărilor melancolice (*Oraşul apelor*, 1902), introducînd motive şi viziuni neoclasice (*Medalii de argilă*, 1900), într-o poezie în care natura este de obicei chemată să-i interpreteze nostalgiile :

Dar mie serile de toamnă îmi fac plăcere şi mai mare,
La orizontul care arde sînt flăcări în porfira lor,
Fiindcă inima mea arsă atuncea vede cu mirare
C-a fost la fel şi ea, odată, cu-a' lor adio arzător.

Simboliştii belgieni

În Belgia, renaşterea literaturii naţionale de expresie franceză (promotori : Ch. de Coster, Lemonnier etc.) a coincis cu perioada de mare prestigiu a simbolismului, curent căruia Belgia i-a dat poeţi dintre cei mai reprezentativi.

Maurice Maeterlinck (1862—1949) este poetul care, invadat de tristeţe şi de sentimentul misterului, creează în opera sa o atmosferă de vis, populată de chipuri ciudate din lumea basmului, sugerată în ritmuri de cantilenă (*Sere calde*, 1889). Apoi, poetul (şi dramaturgul cel mai important al simbolismului) abandonează tonul dezolat, evoluînd spre consolatoarea „înţelepciune" care-l învaţă acceptarea vieţii în contemplarea naturii, a vietăţilor ei mărunte, şi în compătimirea destinului cenuşiu al oamenilor (operele de proză delicată : *Comoara umililor*, 1896 ; *Înţelepciunea şi destinul*, 1898 ; *Viaţa albinelor*, 1901).

Georges Rodenbach (1855—1898) este poetul visurilor şi al amintirilor, al clarobscurului şi al contururilor evanescente, al zilelor de ceaţă şi al străzilor pustii. Rodenbach îşi trădează influenţa verlaineană (languroasa nostalgie a trecutului, monotonia existenţei cotidiene, duioasa poetizare a suferinţei, împăcarea obosită şi resemnată) în temele şi în chiar titlurile culegerilor : *Tinereţea albă* (1886), *Regatul tăcerii* (1891), *Vieţi închise* (1896).

Emile Verhaeren (1855—1916) este prin excelenţă poetul Flandrei (şi cel mai mare poet belgian), ţinut pe care îl prezintă în culori puternice în

Scanned with OKEN Scanner

Flamandele (1883). În curînd însă poetul evoluează în altă direcţie, şi Verhaeren devine cîntăreţul melancolic al tradiţiilor mistice, dar şi cîntăreţul disperat, patetic al dezamăgirilor, singurătăţilor şi suferinţelor pe care le trăiesc ţinuturile sale natale şi oamenii lor (*Călugării*, 1886 ; *Serile*, 1886 ; *Cîmpurile halucinante*, 1893 ; *Satele iluzorii*, 1894). Apoi, poetul va cunoaşte ritmul trepidant al vieţii marilor oraşe, pe care versurile lui, regenerate printr-o infuzie de energie şi de revoltă, îl vor traduce în viziuni grandioase şi în imagini apocaliptice (*Oraşele tentaculare*, 1895).

Teatrul simbolist

Teatrul simbolist — ai cărui principali reprezentanţi au fost Maeterlinck şi William Butler Yeats — respinge în numele valorilor poetice prozaismul naturalist şi exactitatea sa plată, căutînd în schimb să restituie operei dramatice caracterul său emotiv pur. Acest teatru va căuta să sugereze idei şi situaţii morale subtile, adevărul psihologic intim, vag, nelămurit nici chiar personajelor înseşi ; caută să „descopere" sensurile lucrurilor tainice, să fie un leagăn al fanteziei şi un pretext pentru visare.

Influenţat profund de „idealismul magic" al lui Novalis, atras de climatul de mister al întrebărilor nelămurite şi anxioase, Maeterlinck crede că oamenii sînt sclavii neputincioşi ai unor puteri misterioase, care îi atrag ineluctabil spre moarte. Într-o lume pe care n-o înţeleg şi în care nu pot acţiona, personajele sale slabe rătăcesc împinse de impulsuri tainice, stăpînite de presentimente vagi şi paralizate de teama de moarte.

Această lume scufundată în coşmaruri, într-o melancolie depresivă, într-un climat maladiv, apare în cunoscutele sale drame de mici dimensiuni : *Interior, Intrusa, Orbii, Moartea lui Tintagiles*, piese în care nu se întîmplă nimic altceva decît că se descrie aproprierea fatalei forţe a morţii. Cînd dramaturgul introduce şi tema iubirii, aceasta este exaltată tot în perspectiva morţii — ca în *Aladina şi Palomides, Aglavaine şi Selysette*, sau *Peleas şi Melisanda* (care i-a inspirat pe compozitorii Debussy, Gabriel Fauré, Schonberg sau Jan Sibelius).

Dar mai tîrziu (în jurul vîrstei de 40 de ani) dramaturgul ajunge la convingerea că rolul decisiv nu aparţine destinului, ci omului şi înţelepciunii sale. *„Înţelepciunea ne este dată pentru a ţine în frîu destinul* — scrie acum Maeterlinck. *Cu ajutorul înţelepciunii ne stă în putere să ne făurim o viaţă frumoasă, senină"*. Acest plan de conduită morală (aproape exclusiv pasivă, însă) este ilustrat în celebra sa piesă *Pasărea albastră*.

Povestea celor doi copii ai unui sărac tăietor de lemne, plecaţi în lume în căutarea minunatei păsări albastre — simbol al sensului vieţii, al feri-

cirii — este un fel de transpoziţie, foarte modestă ca profunzime de gîndire, a temei faustice în registrul şi mai modest al feeriei poetice. O piesă din care se degajează concluzia că fericirea omului constă în fericirea pe care i-o procură generozitatea, îndeplinirea datoriei, iubirea, frumosul, natura, dragostea de mamă ; o morală practică pasivă, în care intră o doză de stoicism şi de resemnare. Reţinem însă din opera lui Maeterlinck respectul său pentru suferinţele sufleteşti, admiraţia sa pentru eforturile (chiar firave, greşit direcţionate şi cu rezultate relative) ale omului de a înţelege viaţa precum şi cordiala umanitate cu care învăluie destinul oamenilor apăsaţi de nedreptăţiţi, apoi viaţa de familie, şi în special pentru fiinţele care dau dovadă de puritate morală.

În planul artei dramatice, teatrul simbolist n-a adus personaje de o complexă şi solidă consistenţă. Preocupat doar de individualismul exasperat al eroilor săi, dramaturgul simbolist nu ajunge să lege un conflict dramatic bine motivat şi bine gradat într-o desfăşurare scenică progresivă. Nici dialogul nu are acum o funcţie propriu-zis dramatică, ci mai degrabă rolul şi structura lirică a unei confesiuni sentimentale.

Dar, pe lîngă stăruitoarea tentaţie de evadare din faţa realităţii în lumea legendei şi a simbolurilor, dramaturgia simbolistă subliniază şi elogiază anumite valori morale, aducînd o undă de lumină blîndă şi un curent de aer mai împrospătat de optimism, în viaţa brutală, ternă şi pesimistă, pe care prea insistent o aducea pe scenă dramaturgul naturalist al epocii. De asemenea, în plină epocă de triumf al naturalismului în teatru, dramaturgia simbolistă a contribuit mult la restaurarea valorilor poetice ale textului dramatic.

Urme ale influenţei dramaturgilor simbolişti pot fi percepute pînă în teatrul contemporan, în înclinaţia unor autori spre dramatizarea legendelor, spre explorarea virtuţilor sugestive ale simbolului şi atmosferei, sau spre valorificarea cuvîntului poetic.

Influenţa simbolismului

Prin noutatea principiilor poetice propuse şi prin modurile proprii ale principalilor săi exponenţi, simbolismul a exercitat cea mai largă influenţă asupra liricii moderne.

În Franţa, Verlaine — a cărui poetică nu era fondată pe principii revoluţionare — s-a bucurat de un prestigiu de durată relativ scurtă (aproximativ pînă în primul deceniu al secolului nostru). În această perioadă însă este evidentă influenţa sa asupra lui Moréas, Rodenbach şi Samain. Imaginea lui Verlaine întemniţat l-a urmărit şi pe Oscar Wilde cînd a scris

Scanned with OKEN Scanner

vibranta *Baladă a închisorii din Reading*; de asemenea, poeții Christina Rossetti și Arthur Symons arată că l-au citit cu folos. Amiciția care l-a legat pe Rubén Dario de Verlaine se baza pe afinități care au lăsat puternice urme în *Prozele profane* ale marelui poet latino-american. Conjugată cu cea a lui Mallarmé, influența verlaineană este frecventă în poezia modernă spaniolă și sud-americană.

Mallarmé a avut dintru-nceput admiratori fervenți, printre care nume ilustre ca Paul Valéry sau André Gide (salonul lui Mallarmé era frecventat și de străluciți poeții străini, ca Swinburne, O. Wilde sau Ștefan George). În afara acestora, principiile poetice mallarméene au fost preluate de poeți dintre cei mai mari ai secolului nostru, adevărați fii ai săi spirituali: T. S. Eliot, Jorge Guillén, Ungaretti.

Poetica lui Rimbaud a fecundat o altă linie a poeziei moderne: poezia viziunii halucinatorii, a evadării concepute ca marea aventură a spiritului, ceea ce întîlnim, printre alții, la poeți de mărimea unor Emily Dickinson sau Dylan Thomas. T. S. Eliot scrie versuri în limba franceză după modelul *Corăbiei bete*. Paul Claudel declară că a fost convertit în urma lecturii *Iluminărilor*. Ezra Pound și Saint-Jonh Perse de asemenea i-au suferit influența.

Vastă și importantă a fost și influența celorlalți reprezentanți ai simbolismului.

„Școala romană" a fost printre direcțiile care au determinat drumul creației lui D'Annunzio și, într-o măsură, a lui Valéry. Jules Laforgue și Albert Samain stau — cum s-a spus mai sus — la punctul de plecare a poeziei „fanteziștilor" și, respectiv, a „intimismului"; în același timp, ambii au furnizat motive și procedee poeților „crepusculari" italieni. Maeterlinck a influențat tehnica teatrală a *Salomeei* lui Wilde, și mai ales, opera reprezentativului dramaturg al „Renașterii celtice", W. B. Yeats.

La numele înșirate mai sus trebuie să mai adăugăm și cele ale altor poeți mari ai secolului nostru, care — într-o măsură sau alta — sînt tributari simbolismului: germanii Ștefan George, R. M. Rilke, Hugo von Hofmannsthal; englezii Swinburne și G. M. Hopkins; spaniolii Valle Inclan, frații Machado și Juan Ramon Jimenez; rușii Blok și Briusov; grecul Kostis Palamas, maghiarul Ady Endre, polonezul Julian Tuwim.

În România, primele pătrunderi și influențe simboliste sînt legate de numele lui Al. Macedonski, care a avut relații personale cu poeți și teoreticieni simboliști, a colaborat la organul simboliștilor belgieni *La Wallonie*, în notele sale citează poeți simboliști și dezvoltă idei în concordanță cu ale acestora, în poeziile sale se pot detecta urme ale lui Verlaine, Laforgue și Samain. În plus, Macedonski teoretizează și practică versul liber, instrumentalismul, sinestezia, precum și îndrăznețe artificii grafice, anticipînd *Caligramele* lui Apollinaire.,

Scanned with OKEN Scanner

Cercul *Literatorului* continua cu predilecție această linie simbolistă, Mircea Demetriad mărturisește o „reminiscență" din Mallarmé, traduce din Verlaine și parafrazează sonetul *Vocalelor* lui Rimbaud. Cezar Iuliu Săvescu este adeseori un verlainean, iar Al. Petroff adoptă versul liber și maniera „instrumentalistă". Dar primul teoretician și poet simbolist adevărat este Șt. Petică. Familiarizat cu poezia simboliștilor francezi pe care-i citează (Verlaine, Mallarmé, Verhaeren, Laforgue, Maeterlinck etc.), Petică scrie poeme influențate în mod vizibil de Samain.

Un alt poet la curent cu experiențele simboliste este D. Anghel. Traducător (împreună cu Minulescu) din H. de Regnier, M. Guérin și Samain, Anghel este și autorul unui volum de admirabile traduceri din Verlaine, dar în versurile sale originale se dovedește a fi influențat mai degrabă de Samain și Maeterlinck.

După această perioadă de începuturi, simbolismul românesc de influență franceză capătă proporții o dată cu fondarea revistei *Viața nouă* (1905), condusă de Ovid Densusianu. Vor apărea acum poeți de prestigiu consecvenți simboliști : Elena Farago, Ion Minulescu, Al. T. Stamatiad, D. Iacobescu, M. Săulescu, N. Davidescu, M. Cruceanu, E. Speranția și — mult deasupra tuturor acestora — George Bacovia.

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

REALISMUL

1. Preliminarii. Împrejurări istorice 7
2. Ambianța ideologică și culturală 8
3. Teoria realismului în formula lui Balzac 10
4. Teoreticianul Champfleury 11
5. Realismul în accepția lui Flaubert 11

Realismul francez

1. Momentul de tranziție : George Sand 13
2. Romanul energiei : Stendhal 15
3. Flaubert și „impersonalitatea" în artă 20
4. Nuvela lui Prosper Mérimée 27
5. Maupassant, scriitorul epocii 1870—90 29

Balzac

1. Viața 32
2. Personalitatea 33
3. Balzac ziarist. Ideile politice 35
4. Ideile sale literare 37
5. Opera lui Balzac, evoluția scriitorului 39
6. Temele operei 41
7. Romantism și realism. Caracterul popular 45
8. Un roman tipic balzacian : „Moș Goriot" 46
9. Arta scriitorului 48
10. Influența lui Balzac 51

Scanned with OKEN Scanner

Realismul în Anglia

1. „Epoca victoriană" și caracterele realismului englez 53
2. Charles Dickens 54
3. Surorile Brontë 58
4. George Eliot 61
5. W. M. Thackeray 62

Realismul rus

1. Caracterele realismului rus 72
2. N. V. Gogol 74
3. I. S. Turgheniev 75
4. I. A. Concearov și Saltîkov-Scedrin 78
5. A. P. Cehov 79

Tolstoi și Dostoiewski

1. L. N. Tolstoi, viața și caracterul 81
2. Primele opere 84
3. „Război și pace" 85
4. „Ana Karenina" și „Învierea" 87
5. Ideile filozofice și estetice. Influența lui Tolstoi 89
6. F. M. Dostoiewski, viața și caracterul 90
7. Marile romane 91
8. Filozofia și psihologia dostoiewskiană 93
9. Arta literară și influența lui Dostoiewski 95

Realismul în alte țări

1. Realismul în Germania 97
2. Realiștii elvețieni 99
3. Verismul italian 102
4. G. Verga 103
5. Realismul american : M. Twain și H. James 105
6. În Norvegia 110
7. H. Ibsen 111
8. În Suedia și Danemarca 113
9. În alte țări (Spania, Polonia, Ungaria, Finlanda, Bulgaria, Cehoslovacia 115

Scanned with OKEN Scanner

Teatrul realist

1. Teatrul francez. Balzac, Al Dumas-fiul, E. Augier 118
2. G. Courteline 120
3. Teatrul rus. Griboedov și Gogol 121
4. A. N. Ostrovski și L. Tolstoi 122
5. Teatrul lui Cehov 123

NATURALISMUL

1. Teoria naturalistă 129
2. Reprezentantul naturalismului : Emil Zola 132
3. Teatrul naturalist : Hauptmann și Strindberg 135

PRERAFAELISMUL

1. „Confreria prerafaelită“ 141
2. John Ruskin 142
3. D. G. Rossetti 143
4. W. Morris 145
5. Ch. Swinburne 146
6. Influența prerafaelismului 147

PARNASIANISMUL

1. Principiile școlii parnasiene 151
2. Poeții parnasieni : Th. Gautier, Hérédia, Sully-Proudhomme .. 152
3. Leconte de Lisle 155
4. Influența parnasianismului. În România 156

Baudelaire

1. Viața și caracterul 158
2. Ideile estetice 162
3. „Florile răului“ 164
4. Noutatea liricii baudelairiene 174
5. Influența sa 175

SIMBOLISMUL

1. Ambianța literară 181
2. Principiile simbolismului 182
3. Verlaine 184

Scanned with OKEN Scanner

4. Rimbaud 186
5. Mallarmé 188
6. Alți poeți simboliști 191
7. Simboliștii belgieni 192
8. Teatrul simbolist 193
9. Influența simbolismului 194

Indice

Cuprinsul

Scanned with OKEN Scanner

Nr. colilor de tipar : 13

Intreprinderea Poligrafică „Banat”,
Timișoara Calea Aradului nr. 1/A,
Republica Socialistă România

Comanda nr. 183/1802

Scanned with OKEN Scanner